4. 4. 62

DICTIONNAIRE

DES ARTS

DE PEINTURE,

SCULPTURE ET GRAVURE.

DICTIONNAIRE

DES ARTS

DE PEINTURE,

SCULPTURE ET GRAVURE.

Par M. WATELET, de l'Académie Françoiſe, Honoraire de l'Académie royale de Peinture & Sculpture; & M. LÉVESQUE, de l'Académie des Inſcriptions & Belles-Lettres, Aggrégé à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Peterſbourg.

TOME SECOND.

A PARIS,

Chez L. F. PRAULT, Imprimeur, Quai des Auguſtins.

1792.

REGIAE BIBLIOTHECAE PARISIENSIS

NOUVEAU

DICTIONNAIRE

DE PEINTURE.

E

EAU-FORTE, (ſubſt. fém.) terme de gravure. Le mot *eau-forte* ſe prend en deux ſens différens : il ſignifie, dans le premier ſens, une liqueur acide qui ronge l'airain. Il y en a de deux ſortes ; l'*eau-forte* de départ, & l'*eau-forte* à couler : l'artiſte en fait uſage pour rendre profondes & ſolides les tailles qu'il a tracées ſur un vernis dont il a commencé par couvrir ſon cuivre. Cette opération appartient à la pratique.

L'*eau-forte*, dans un autre ſens, ſe prend pour l'eſtampe qui eſt le produit du travail que l'artiſte a tracé ſur le vernis, & qu'il a fait creuſer par l'*eau-forte*. C'eſt dans ce ſens que l'on dit : « les *eaux-*» *fortes* de Labelle ſont pleines d'eſprit. Les *eaux-fortes*

» des peintres ſont quelquefois plus recherchées que » les plus belles eſtampes des graveurs ».

Ceux qui ont quelque connoiſſance des procédés de la gravure au burin & de celle à l'*eau-forte*, ou qui prendront la peine de ſe procurer cette connoiſſance dans le dictionnaire pratique, ſentiront combien la gravure à l'*eau-forte* doit l'emporter par l'eſprit, le goût & la liberté. Le burin eſt un outil réſiſtant, qui eſt pouſſé par la force du poignet, au lieu d'être conduit par l'agilité des doigts, & qui ne procède que par des lignes droites ou circulaires. La pointe dont on ſe ſert pour graver à l'*eau-forte* ſe tient avec les doigts comme une plume ou un crayon & ſe prête à tous les mouvemens que les doigts veulent lui imprimer. Tantôt on la conduit avec fermeté, tantôt on la fait badiner ſur le vernis; elle ſe prête à tous les travaux capricieux qu'on lui preſcrit de tracer. Comparée au crayon, elle a le déſavantage de la réſiſtance que lui oppoſe le cuivre qu'elle doit entamer plus ou moins légèrement; mais elle a l'avantage de produire au beſoin des travaux bien plus ſubtils. Si les tailles qu'elle trace ont par elles-mêmes plus de maigreur & de ſechereſſe que les hachures faites au crayon, c'eſt un inconvénient que l'intelligence & le goût de l'artiſte font aiſément diſparoître, & dont il tire même des agrémens particuliers à ſon art.

Les *eaux-fortes*, priſes dans l'acception où elles ſignifient des eſtampes produites par des travaux deſſinés à la pointe & creuſés par l'*eau-forte*, ſont de deux eſpèces. Les unes ſont deſtinées par l'artiſte à demeurer telles qu'elles ſont; les *eaux-fortes* des peintres ſont en général de cette claſſe. Les autres ſont ſeulement

les ébauches d'eſtampes qui doivent être enſuite terminées au burin; telles ſont, en général, les *eaux-fortes* des graveurs.

On ſent que, par leur différente deſtination, elles exigent des travaux d'eſpèce différente. Le peintre ne ſe propoſant pas de revenir ſur ſon ouvrage, doit y établir tous les travaux néceſſaires pour produire l'effet qu'il a dans la penſée. Le graveur qui travaillera de nouveau ſon cuivre, n'y établit que les premiers travaux, & les laiſſe bien loin de l'effet que produira ſa planche terminée. L'*eau-forte* du peintre peut donc avoir un effet très-piquant; celle du graveur n'a d'ordinaire qu'un effet grisâtre, fade & blafard. Le peintre, n'ayant pas deſſein de repaſſer ſur les opérations de ſa pointe avec un inſtrument plus inflexible, ſe permet tous les travaux que ſon goût lui inſpire, il fait jouer à ſon gré ſur le vernis une pointe libertine, il épargne, il mêlange, il prodigue les travaux: il en établit qu'il prévoit bien qui ſeront confondus & crévés par l'*eau-forte*, & ſe promet d'avance, de ces accidens, des effets piquans & pittoreſques. Cette heureuſe audace eſt interdite au graveur: en opérant avec la pointe, il eſt occupé des opérations qu'il doit faire dans la ſuite avec le burin; il ne permet guère à ſa pointe de tracer un chemin que ſon burin ne pourra ſuivre; on ſent qu'il n'uſe de ſa liberté actuelle qu'avec le ſentiment de ſon eſclavage futur. L'*eau-forte* du peintre ſera donc libre, ragoûtante, ſpirituelle; l'*eau-forte* du graveur ſera froide, ſervile & peinée.

Ce que nous venons de dire ne doit pas être pris trop généralement. Il y a des *eaux-fortes* de peintres qui ont peu de mérite, même dans la partie du deſſin,

parce que ces peintres, peu accoutumés à manier la pointe, & gênés par la réſiſtance du cuivre, n'ont pu établir leur trait avec la même sûreté qu'ils l'auroient fait au crayon ou au pinceau. Il y a des *eaux-fortes* de graveurs qui offrent des travaux libres & pittoreſques, parce qu'ils ont fort avancé, & quelquefois même achevé à la pointe les parties dont elle s'acquitte mieux que le burin. Corneille Wiſcher a quelquefois montré, dans la même eſtampe, ce que la pointe peut produire de plus brut, avec ce que le burin peut produire de plus brillant.

Il y a des eſtampes très-avancées & même preſqu'entièrement terminées à l'*eau-forte* qui ſont très-eſtimées, parce qu'elles rendent bien à pluſieurs égards les tableaux du maître d'après lequel elles ſont faites, & qui n'ont cependant aucun mérite remarquable par rapport au travail de la pointe. Le trait & l'effet s'y trouvent, mais la manœuvre n'en a rien d'aimable ni de piquant. Telles ſont les gravures de Michel Dorigny d'après le Vouet ſon beaupère: je placerois encore dans cette claſſe, mais dans un rang ſupérieur, les eſtampes de Peſne, d'après le Pouſſin.

On établit mal avec des paroles le mérite des ouvrages des arts. Le lecteur qui voudra ſentir le mérite des *eaux-fortes*, doit conſidérer avec une ſorte d'étude celles du Bénedette, de Rembrandt, de Labelle, de Callot, de le Clerc, de Smidt, & de différens peintres. Ce ne ſera qu'après s'être familiariſé avec ce genre, qu'il commencera à aimer celles de Vandick, quoique peu ſoignées. Il ne négligera pas non plus celles d'Annibal Carrache, ni du Guide, &c. quoique la manœuvre en ſoit un peu froide. Les eſtampes de

Gérard Audran lui offriront le mêlange le plus pittoreſque de la pointe & du burin. En vain de brillans ouvriers employeront tout le preſtige, tout le charlataniſme de leur métier pour corrompre le goût du public ſur le vrai mérite de la gravure : il reſtera toujours de vrais connoiſſeurs qui conſerveront la palme à ce grand artiſte.

Duchange ne poſſédoit pas au même dégré que Gérard Audran la partie pittoreſque de l'*eau-forte ;* mais il avoit un très-bon goût. Cet artiſte, & les graveurs de ſon école laiſſoient badiner & briller l'*eau-forte* ſur les parties claires de leurs eſtampes & dans les lointains. On a perdu cette pratique, & l'on réſerve aujourd'hui ces parties pour le travail du burin pur. On ſe plaît à faire triompher le métier dans les parties mêmes qui auroient tant de grace ſi elles étoient réſervées à l'art.

Il ſemble, en général, que les graveurs ne ſe ſervent aujourd'hui de l'*eau-forte*, que parce qu'ils ne ſont pas aſſez familiers avec le burin pour ébaucher leurs planches ſans le ſecours de la pointe. Les grands maîtres en gravure ſe ſervoient de la pointe, parce qu'ils ſentoient tout ce que le mêlange de ſes travaux avec ceux du burin pouvoit ajouter de pittoreſque à leurs ouvrages. Ce n'eſt pas la peine d'établir des travaux à la pointe, pour que le burin les efface entièrement. On a vu des graveurs plus ſenſibles à la variété des reſſources de l'art qu'aux alléchemens du métier, donner à leurs travaux au burin le déſordre pittoreſque & la brutalité des travaux à *l'eau-forte.* On en trouvera de beaux exemples dans les eſtampes de Bolſwert. Il gravoit les tableaux de Rubens ſous

les yeux de ce grand maître; & Rubens n'eût pas applaudi le graveur qui auroit ſacrifié une partie des reſſources de l'art à la vanité de montrer par-tout des tailles bien brillantes, bien froides & bien léchées, & qui auroit voulu rendre ſes tableaux avec les mêmes manœuvres qu'il faudroit employer pour rendre des ouvrages d'airain ou d'orfévrerie.

L'*eau-forte*, c'eſt-à-dire, la pointe doit travailler beaucoup dans le feuillé des arbres, les terraſſes, les draperies groſſières, les chaumières & toutes les fabriques ruſtiques : elle doit dominer dans les lointains, parce que l'interpoſition de l'air leur donne un vague, une ſorte d'indéciſion & de moleſſe qui ſeroit moins bien exprimé par les travaux plus fermes du burin : elle ébauchera avec ſuccès les chairs. Le burin s'acquittera mieux du travail des eaux, du marbre, de l'airain, des vaſes précieux, des étoffes brillantes. Quelquefois l'*eau-forte* ſera heureuſement le deſſous du travail, & elle ſera recouverte d'une ou de deux tailles au burin qui formeront une ſorte de glacis, & accorderont cette ébauche d'*eau-forte* avec les travaux voiſins où le burin ſera dominant. Enfin il ne faut pas oublier que la gravure n'eſt pas ſeulement un métier, mais un art, & qu'elle doit conſulter le goût. (*Article de M.* LEVESQUE).

ÉB

ÉBAUCHE, (ſuſt. fém.) ce terme n'eſt pas ſynonyme d'eſquiſſe. L'eſquiſſe eſt la première penſée du tableau, exprimée d'une manière plus ou moins terminée, & jettée ſur un papier ou ſur une toile ſéparée. Les figures, les acceſſoires, le ſite, l'effet y ſont in-

diqués ; mais rien n'y eſt rendu, rien n'y eſt arrêté. C'eſt pour le peintre ce que ſeroit le plan d'un ouvrage pour un écrivain. L'*ébauche* eſt le premier travail du tableau même : elle doit être couverte dans la ſuite par d'autres travaux ; mais cependant elle doit ſubſiſter, & même, ſi elle eſt ſavamment faite, les couleurs en doivent ſervir & concourir à l'effet de celles qui les couvriront, ſur-tout dans les ombres qui doivent toujours être légères de couleur. Par conſéquent dès l'*ébauche*, les formes doivent être arrêtées, ſans quoi elle ne ſerviroit pas, puiſqu'il faudroit l'effacer par les couches ſupérieures ; elle ſeroit même nuiſible, car les couleurs du deſſous percent avec le tems. Il eſt donc utile de prévoir, en établiſſant les teintes de l'*ébauche*, celles qu'on mettra par deſſus.

Tous les peintres ne ſuivent pas la même méthode dans leurs *ébauche*. Il y en a de qui l'*ébauche* offre déjà, mais d'une teinte plus foible, l'effet qu'ils ſe propoſent de produire dans le fini. D'autres ne font qu'un léger lavis de couleur, & leur tableau *ébauché* ne préſente qu'une griſaille. Rubens penſoit, en *ébauchant*, à tirer parti, non-ſeulement de ſon *ébauche*, mais même des tons de l'impreſſion de la toile.

Suivant Laireſſe, la meilleure méthode, quand il doit y avoir du payſage dans le tableau, eſt de commencer l'*ébauche* par le fond, parce que c'eſt d'après la clarté ou l'obſcurité du ciel qu'il faut diſpoſer toutes les autres parties & régler toutes les teintes des objets.

Mais ſi ce ſont des figures ou d'autres grands objets qui forment la principale partie du tableau, il croit qu'alors il faut commencer par l'endroit où doit être employée la plus grande force. Il recommande, pour

ne pas faire un travail inutile, d'obſerver dès l'*ébauche* la perſpective aerienne, & de diſpoſer les couleurs & les teintes de maniere qu'en regardant le tableau à un certain éloignement, il y ait déjà un parfait accord dans l'enſemble. Il juge avec raiſon que cette méthode procurera beaucoup de facilité pour la ſuite du travail.

Il blâme ſur-tout les peintres qui ne ſuivent que le caprice dans le choix de la partie du tableau par laquelle ils commencent leur *ébauche ;* qui, ſi leur imagination eſt flattée de la repréſentation d'un vaſe d'or, commenceront par ce vaſe, pour paſſer enſuite, ſans un deſſein bien déterminé & bien réfléchi, à une draperie bleue, puis à une draperie rouge, &c. Il trouve le même inconvénient à peindre d'abord & à terminer entièrement le nud, pour paſſer enſuite aux draperies & à tous les acceſſoires. Les ouvrages, commencés par cette méthode vicieuſe, n'offrent, ſuivant lui, qu'une incohérence qui embarraſſe plus l'artiſte que s'il n'avoit ſous ſes yeux qu'une toile imprimée. Mais quand la diſpoſition, le coloris, l'entente générale ont été bien obſervés dans la première couche de couleurs qui forme l'*ébauche*, quand tout y a été le produit de la réflexion ſur l'ouvrage qui doit ſuivre, l'artiſte peut s'appliquer avec goût à la meilleure manière de finir ce qu'il a ſi bien indiqué.

On ſe ſert auſſi du mot *ébauche* dans la ſculpture & la gravure. On dit *ébaucher* une ſtatue, un bas-relief, une planche : mais on dit plus volontiers *eſquiſſer* un deſſin, quoique les premiers travaux par leſquels on établit les formes intérieures & le clair-obſcur répondent à ceux de l'*ébauche* en peinture, puiſqu'un

deſſin terminé eſt en effet un tableau d'une ſeule couleur, un camayeu. (*Article de M.* LEVESQUE).

ÉC

ÉCAILLE, ÉCAILLÉ. On dit qu'un tableau s'*écaille*, lorſqu'il s'en détache de petites parties qu'on appelle *écailles*. Les peintures à freſque ſont ſujettes à s'*écailler*. Le ſtuc s'*écaille* aſſément. On dit : ce tableau s'*écaille*, eſt tout *écaillé*. (*Article de l'ancienne Encyclopédie*).

ÉCHAMPER, (v. act.) c'eſt terminer les contours des objets, les tirer du *champ*, c'eſt-à-dire, les détacher d'avec le fond. (*Article de l'ancienne Encyclopédie*).

ÉCHO *de lumière*, (ſubſt. maſc.) On appelle ainſi métaphoriquement la répétition de la lumière, comme au ſens propre, on appelle *écho* la répétition du ſon.

On ne doit jamais répéter la lumière principale ; mais il eſt important de la rappeller dans les diverſes parties de la compoſition, à moins qu'on ne traite des ſujets de nuit. Pour ſoutenir la lumière principale, il faut introduire des *échos lumineux* qui appellent ſucceſſivement l'œil du ſpectateur, & qui, le promenant d'un bout à l'autre ſur des lignes diagonales, lui faſſent paroître le tableau plus grand que la toile.

C'eſt à l'endroit où ſe paſſe le plus fort intérêt de l'action qu'il convient ordinairement de placer la lumière principale ; les *échos* doivent être diſtribués ſur les circonſtances les plus conſidérables. Ils peuvent être portés à l'éclat le plus vif ſur les premiers ſites, pourvu que le volume n'en ſoit pas bien large, & qu'ils ne

ſoient, par rapport à la lumière dominante, que ce que ſont les touches de la maſſe. La lumière principale doit être liée avec tous les objets qui l'environnent par ces *échos*, c'eſt-à-dire, par des lumières ſecondes moins vives, & qui ne diſputent avec elle ni par l'éclat, ni par le volume. (*Article extrait du Traité de Peinture de M.* DANDRÉ BARDON).

ÉCLAT, ÉCLATANT. On dit qu'un tableau a de l'*éclat*, lorſqu'il eſt clair preſque par tout, & que, quoiqu'il y ait très-peu d'ombres pour faire valoir les clairs, il eſt cependant extrêmement brillant. (*Article de l'ancienne Encyclopédie*).

ECOLE, (ſubſt. fem.) dans les *beaux arts*, ſignifie proprement une *claſſe d'artiſtes* qui ont appris leur art d'un maître, ſoit en recevant ſes leçons, ſoit en étudiant ſes ouvrages, & qui en conſéquence ont ſuivi plus ou moins la manière de ce maître, ſoit à deſſein de l'imiter, ſoit par l'habitude qui leur a fait adopter ſes principes. Une habitude ſi ordinaire a des avantages ſans doute, mais elle a peut-être encore de plus grands inconvéniens. Ces inconvéniens, pour ne parler ici que de la peinture, ſe font principalement ſentir dans la partie de la couleur, ſi j'en crois les habiles artiſtes & les connoiſſeurs vraiment éclairés. Selon eux, cette eſpèce de convention tacite formée dans une *école*, pour rendre les effets de la lumière par tels ou tels moyens, ne produit qu'un peuple ſervile d'imitateurs, qui vont toujours en dégénérant; ce qu'on pourroit prouver aiſément par les exemples.

Une ſeconde obſervation non moins importante, que

je dois aux mêmes connoiſſeurs, c'eſt qu'il eſt très-dangereux de porter un jugement général ſur les ouvrages ſortis d'une *école*; ce jugement eſt rarement aſſez exact pour ſatisfaire celui qui le porte, à plus forte raiſon pour ſatisfaire les autres. Les ouvrages de peinture changent tous les jours, ils perdent l'accord que l'artiſte y avoit mis; enfin ils ont, comme tout ce qui exiſte, une eſpèce de vie dont le tems eſt borné, & dans laquelle il faut diſtinguer un état d'enfance, un état de perfection, du moins au degré où ils peuvent l'avoir, & un état de caducité : or ce n'eſt que dans le ſecond de ces trois états qu'on peut les apprécier avec juſtice.

On dit pour l'ordinaire que l'*école* romaine s'eſt principalement attachée au deſſin, l'*école* vénitienne au coloris, *&c.* On ne doit point entendre par-là que les peintres de ces *écoles* ayent eu le projet formé de préférer le deſſin à la couleur, ou la couleur au deſſin : ce ſeroit leur attribuer des vues qu'ils n'eurent ſans doute jamais. Il eſt vrai que par le réſultat des ouvrages des différentes *écoles*, il s'eſt trouvé que certaines parties de la peinture ont été plus en honneur dans certaines *écoles* que dans d'autres; mais il ſeroit très-difficile de démêler & d'aſſigner les cauſes de ces différences : elles peuvent être morales & non moins obſcures.

Eſt-ce à ces cauſes phyſiques ou aux cauſes morales, ou à la réunion des unes & des autres, qu'on doit attribuer l'état de langueur où la peinture & la ſculpture ſont actuellement en Italie? L'*école* de peinture françoiſe eſt aujourd'hui, de l'aveu général, ſupérieure à toutes les autres. Sont-ce les récompenſes, les occaſions,

l'encouragement & l'émulation qui manquent aux Italiens? car ce ne ſont pas les grands modeles. Ne ſeroit-ce point plutôt un caprice de la nature, qui, en fait de talens & de génie, ſe plaît, pour ainſi dire, à ouvrir de tems en tems des mines, qu'elle referme enſuite abſolument pour pluſieurs ſiécles? pluſieurs des grands peintres d'Italie & de Flandres ont vécu & ſont morts dans la miſère : quelques-uns ont été perſécutés, bien loin d'être encouragés. Mais la nature ſe joue de l'injuſtice de la fortune, & de celle des hommes; elle produit des génies rares au milieu d'un peuple de barbares, comme elle fait naître les plantes précieuſes parmi des Sauvages qui en ignorent la vertu.

On ſe plaint que notre *école* de peinture commence à dégénérer, ſinon par le mérite, au moins par le nombre des bons artiſtes : notre *école* de ſculpture, au contraire, ſe ſoutient : peut- être même, par le nombre & le talent des artiſtes, eſt-elle ſupérieure à ce qu'elle a jamais été. Les peintres prétendent, pour ſe juſtifier, que la peinture eſt ſans comparaiſon plus difficile que la ſculpture; on juge bien que les ſculpteurs n'en conviennent pas, & je ne prétends point décider cette queſtion : je me contenterai de demander ſi la peinture avoit moins de difficultés lorſque nos peintres égaloient ou même ſurpaſſoient nos ſculpteurs. Mais j'entrevois deux raiſons de cette inégalité des deux *écoles* : la premiere eſt le gout ridicule & barbare de la nation pour les magots de porcelaine & les figures eſtropiées de la Chine. Comment, avec un pareil goût, aimera-t-on les ſujets nobles, vaſtes & bien traités? Auſſi les grands ouvrages de peinture ſe ſont-ils aujourd'hui réfugiés dans nos égliſes, où même on trouve rarement

les occaſions de travailler en ce genre. Une ſeconde raiſon non moins réelle que la première, & qui mérite beaucoup plus d'attention, parce qu'elle peut s'appliquer aux lettres comme aux arts, c'eſt la vie différente que menent les peintres & les ſculpteurs. L'ouvrage de ceux-ci demandant plus de tems, plus de ſoins, plus d'aſſiduité, les force à être moins répandus : ils ſont donc moins ſujets à ſe corrompre le goût par le commerce, les vues & les conſeils d'une foule de prétendus connoiſſeurs, auſſi ignorans que préſomptueux. Ce ſeroit une queſtion bien digne d'être propoſée par une de nos académies, que d'examiner *ſi le commerce des gens du monde a fait plus de bien que de tort aux gens de Lettres & aux artiſtes.* Un de nos plus grands ſculpteurs ne va jamais aux ſpectacles que nous appellons *ſérieux* & *nobles*, de crainte que la manière étrange dont les héros & les dieux y ſont ſouvent habillés, ne dérange les idées vraies, majeſtueuſes & ſimples qu'il s'eſt formées ſur ce ſujet. Il ne craint pas la même choſe des ſpectacles de farce, où les habillemens groteſques ne laiſſent dans ſon ame aucune trace nuiſible. C'eſt à peu-près par la même raiſon que le P. Malebranche ne ſe délaſſoit qu'avec des jeux d'enfant. Or je dis que le commerce d'un grand nombre de faux juges eſt auſſi dangereux à un artiſte, que la fréquentation de nos grands ſpectacles le ſeroit à l'artiſte dont on vient de parler. Notre *école* de peinture ſe perdra totalement, ſi les amateurs qui ne ſont qu'amateurs (& combien peu y en a-t-il qui ſoient autre choſe ?) prétendent y donner le ton par leurs diſcours & par leurs écrits. Toutes leurs diſſertations n'aboutiront qu'à faire de nos artiſtes de beaux eſprits man-

qués & de mauvais peintres. Raphaël n'avoit guère lû d'écrits ſur ſon art, encore moins de diſſertations; mais il étudia la nature & l'antique. Jules II, & Léon X laiſſoient faire ce grand homme, & le récompenſoient en ſouverains, ſans le conſeiller en imbécilles. Les François ont peut-être beaucoup plus & beaucoup mieux écrit que les Italiens ſur la peinture, les Italiens n'en ſont pas moins leurs maîtres en ce genre. On peut ſe rappeller à cette occaſion l'hiſtoire de ces deux architectes qui ſe préſentèrent aux Athéniens pour exécuter un grand ouvrage que la république vouloit faire. L'un d'eux parla très-long-tems & très-diſertement ſur ſon art, & l'autre ſe contenta de dire après un long ſilence : *ce qu'il a dit, je le ferai.*

On auroit tort de conclure de ce que je viens d'avancer, que les peintres, & en général les artiſtes, ne doivent point écrire ſur leur art; je ſuis perſuadé au contraire qu'eux ſeuls en ſont vraiment capables : mais il y a un temps pour faire des ouvrages de génie, & un tems pour en écrire : ce dernier tems eſt arrivé, quand le feu de l'imagination commence à être rallenti par l'âge; c'eſt alors que l'expérience acquiſe par un long travail, a fourni une matière abondante de réflexions, & l'on n'a rien de mieux à faire que de les mettre en ordre. Mais un peintre qui dans ſa vigueur abandonne la palette & les pinceaux pour la plume, me paroît ſemblable à un poëte qui s'adonneroit à l'étude des langues orientales; dès ce moment la nullité ou la médiocrité du talent de l'un & de l'autre eſt décidée. On ne ſonge guère à écrire ſur la poëtique, quand on eſt en état de faire l'Iliade.

La ſupériorité généralement reconnue, ce me ſemble,

de l'*école* ancienne d'Italie ſur l'*école* françoiſe ancienne & moderne, en fait de peinture, me fournit une autre réflexion que je crois devoir préſenter à mes lecteurs. Si quelqu'un vouloit perſuader que nos peintres effacent ceux de l'Italie, il pourroit raiſonner en cette ſorte : Raphaël & un grand nombre de deſſinateurs italiens, ont manqué de coloris ; la plûpart des coloriſtes ont pèché dans le deſſin : Michel-Ange, Paul Veroneſe, & les plus grands maîtres de l'*école* italienne, ont mis dans leurs ouvrages des abſurdités groſſieres. Nos peintres françois au contraire ont été ſans comparaiſon plus raiſonnables & plus ſages dans leurs compoſitions. On ne voit point dans les tableaux de le Sueur, du Pouſſin, & de le Brun, des contreſens & des anachroniſmes ridicules, & dans les ouvrages de ces grands hommes la ſageſſe n'a point nui à la beauté : donc notre *école* eſt fort ſupérieure à celle d'Italie. Voilà un raiſonnement très-faux, dont pourtant tout eſt vrai, excepté la conſéquence. C'eſt qu'il faut juger les ouvrages de génie, non par les fautes qui s'y rencontrent, mais par les beautés qui s'y trouvent. Le tableau de la famille de Darius eſt le chef-d'œuvre de le Brun ; cet ouvrage eſt très-eſtimable par la compoſition, l'ordonnance, & l'expreſſion même : cependant, de l'avis des connoiſſeurs, il ſe ſoutient à peine auprès du tableau de Paul Veroneſe, qu'on voit à côté de lui dans les appartemens de Verſailles, & qui repréſente les pélerins d'Emmaüs, parce que ce dernier tableau a des beautés ſupérieures, qui font oublier les fautes groſſières de ſa compoſition. La *Pucelle*, ſi j'en crois ceux qui ont eu la patience de la lire, eſt mieux conduite que l'*Enéïde*, & cela n'eſt

pas difficile à croire ; mais vingt beaux vers de Virgile écraſent toute l'ordonnance de la *Pucelle*. Les pieces de Shakeſpear ont des groſſieretés barbares ; mais à-travers cette épaiſſe fumée brillent des traits de génie que lui ſeul y pouvoit mettre ; c'eſt d'après ces traits qu'on doit le juger, comme c'eſt d'après *Cinna* & *Polieucte*, & non d'après *Tite* & *Bérénice*, qu'on doit juger Corneille. *L'école* d'Italie, malgré tous ſes défauts, eſt ſupérieure à *l'école* françoiſe, parce que les grands maîtres d'Italie ſont ſans comparaiſon en plus grand nombre que les grands maîtres de France, & parce qu'il y a dans les tableaux d'Italie des beautés que les François n'ont point atteintes. Qu'on ne m'accuſe point ici de rabaiſſer ma nation ; perſonne n'eſt plus admirateur que moi des excellens ouvrages qui en ſont ſortis ; mais il me ſemble qu'il ſeroit auſſi ridicule de lui accorder la ſupériorité dans tous les genres, qu'injuſte de la lui refuſer dans pluſieurs.

Sans nous écarter de notre ſujet (car il s'agit ici des *écoles* des beaux arts en général), nous pouvons appliquer à la Muſique une partie de ce que nous venons de dire. Ceux de nos écrivains qui dans ces derniers tems ont attaqué la muſique italienne, & dont la plupart, très-féconds en injures, n'avoient pas la plus légère connoiſſance de l'art, ont fait contr'elle un raiſonnement préciſément ſemblable à celui qui vient d'être refuté. Ce raiſonnement tranſporté de la muſique à la peinture, eût été, ce me ſemble, la meilleure réponſe qu'on pût oppoſer aux adverſaires de la muſique italienne. Il ne s'agit pas de ſavoir ſi les Italiens ont beaucoup de mauvaiſe muſique, cela doit être, comme ils ont ſans doute beaucoup de mauvais tableaux ;

tableaux ; s'ils ont fait ſouvent des contreſens, cela doit être encore ; ſi leurs points d'orgue ſont déplacés ou non ; s'ils ont prodigué ou non les ornemens mal-à-propos : il s'agit de ſavoir ſi dans l'expreſſion du ſentiment & des paſſions, & dans la peinture des objets de toute eſpèce, leur muſique eſt ſupérieure à la nôtre, ſoit par le nombre, ſoit par la qualité des morceaux, ſoit par tous les deux enſemble. Voilà, s'il m'eſt permis de parler ainſi, l'énoncé du problème à réſoudre pour juger la queſtion. L'Europe ſemble avoir jugé en faveur des Italiens, & ce jugement mérite d'autant plus d'attention, qu'elle a tout-à-la fois adopté généralement notre langue & nos piéces de théâtre, & proſcrit généralement notre muſique. S'eſt-elle trompée, ou non ? c'eſt ce que notre poſtérité décidera. Il me paroît ſeulement que la diſtinction ſi commune entre la muſique Françoiſe & l'Italienne, eſt frivole ou fauſſe. Il n'y a qu'un genre de muſique : c'eſt la bonne. A-t-on jamais parlé de la peinture françoiſe & de la Peinture italienne ? La nature eſt la même par-tout ; ainſi les arts qui l'imitent, doivent auſſi être par-tout ſemblables.

Comme il y a en Peinture différentes *écoles*, il y en a auſſi en Sculpture, en Architecture, en Muſique, & en général dans tous les beaux Arts. En Muſique, par exemple, tous ceux qui ont ſuivi le ſtyle d'un grand maître (car la Muſique a ſon ſtyle comme le Diſcours), ſont ou peuvent être regardés comme de l'*école* de ce maître. L'illuſtre Pergolèſe eſt le Raphaël de la Muſique italienne ; ſon ſtyle eſt celui qui mérite le plus d'être ſuivi, & qui en effet l'a été le plus par les artiſtes de ſa nation : peut-être commencent-ils à s'écarter un peu

trop du ton vrai, noble & ſimple, que ce grand homme avoit donné. Il ſemble que la Muſique en Italie commence à approcher du ſtyle de Sénèque ; l'art & l'eſprit s'y montrent quelquefois un peu trop, quoiqu'on y remarque encore des beautés vraies, ſupérieures, & en grand nombre.

Les François n'ont eu juſqu'ici que deux *écoles* de Muſique, parce qu'ils n'ont eu que deux ſtyles ; celui de Lulli, & celui du célèbre Rameau. On ſait la révolution que la Muſique de ce dernier artiſte a cauſée en France ; révolution qui peut-être n'a fait qu'en préparer une autre : car on ne peut ſe diſſimuler l'effet que la Muſique Italienne a commencé à produire ſur nous. Lulli cauſa de même une révolution de ſon tems, il appliqua à notre langue la Muſique que l'Italie avoit pour lors ; on commença par déclamer contre lui, & on finit par avoir du plaiſir & par ſe taire. Mais ce grand homme étoit trop éclairé pour ne pas ſentir que de ſon tems l'art étoit encore dans l'enfance : il avouoit en mourant qu'il voyoit beaucoup plus loin qu'il n'avoit été : grande leçon pour ſes admirateurs outrés & excluſifs. (*Article de M.* D'ALEMBERT, *dans l'ancienne Encyclopédie*).

ECOLE. Ce mot, dans la langue commune, ſignifie un lieu où l'on enſeigne quelque choſe ; *école* de lecture, *école* d'écriture, *école* d'eſcrime, d'équitation ; envoyer un enfant à l'*école*. Il a dans la langue des arts une ſorte d'emphaſe qui porte avec elle une idée de célébrité. Ainſi quoiqu'un peintre médiocre, ou même habile, mais médiocrement célèbre, faſſe des élèves, on ne ſe ſervira pas du mot *école*, pour exprimer collectivement ſes élèves, ni pour déſigner l'attelier dans lequel il donne ſes leçons.

Il ne ſuffit même pas que le maître ait du talent & de la célébrité, pour qu'on exprime long-tems la collection de ſes élèves par le mot *école*; il faut encore que pluſieurs de ces élèves ſe ſoient rendus célèbres eux-mêmes. Sans cette condition, on employera bien, pendant la vie d'un maître habile, le mot *école*, pour ſignifier l'aſſemblage de ſes élèves; mais ce titre, que l'uſage a rendu honorifique, ne lui ſera pas conſervé par la poſtérité. On dit l'*école* de Raphaël, parce que Jules-Romain, Polydore de Carravage, &c. qui furent ſes élèves, ſe firent eux-mêmes un grand nom. On dit l'*école* des Carraches, d'où ſortirent le Dominiquin, le Guide, l'Albane. On dit l'*école* de Vouet, qui fut celle de le Sueur, de le Brun, & il eſt vraiſemblable que, par la même raiſon, la poſtérité dira l'*école* de Vien.

Comme on emploie le mot *école* pour exprimer collectivement tous les élèves qui ont reçu les leçons d'un même maître, on ſe ſert auſſi par extenſion de ce mot pour raſſembler ſous une ſeule dénomination tous les artiſtes d'un même pays. Ainſi tous les peintres que l'Europe a produits depuis la renaiſſance des arts, ſont claſſés ſous la diviſion d'*école* FLORENTINE, *école* ROMAINE, *école* VÉNITIENNE, *école* LOMBARDE, *école* FRANÇOISE, *école* ALLEMANDE, *école* FLAMANDE & *école* HOLLANDOISE.

Nous allons tâcher d'établir le caractère de ces différentes *écoles*, & de faire connoître non pas tous les grands artiſtes qu'elles ont produits, mais ſeulement les premiers maîtres qui leur ont imprimé le caractère qui les diſtingue, ceux en un mot, qui peuvent être regardés comme les fondateurs de ces *écoles*. Nous nous

réſervons d'indiquer un plus grand nombre d'artiſtes ſous les articles GRAVEURS, PEINTRES, SCULPTEURS.

ÉCOLE FLORENTINE. Cette *école* ſe diſtingue par la fierté, le mouvement, une certaine auſtérité ſombre, une expreſſion de force qui exclud peut-être celle de la grace, un caractère de deſſin qui eſt d'une grandeur, en quelque ſorte, giganteſque. On peut lui reprocher une ſorte de charge; mais on ne peut nier que cette charge n'ait une majeſté idéale qui élève la nature humaine au-deſſus de la nature foible & périſſable de l'homme. Les artiſtes Toſcans, ſatisfaits d'impoſer l'admiration, ſemblent dédaigner de chercher à plaire.

Cette *école* a un titre inconteſtable à la vénération des amateurs des arts; c'eſt qu'elle eſt la mére de toutes celles d'Italie.

Les arts qui avoient toujours dégénéré depuis le regne de Néron, périrent avec le coloſſe de l'Empire Romain & furent renverſés avec lui par les Barbares. Si, dans leur état de dégradation, ils conſervèrent dans la Grèce un miſérable aſyle, ils le durent à la piété bien plus qu'au goût des Souverains & des ſujets du Bas-Empire; ils furent employés & non pas accueillis; ils procuroient à ceux qui ne dédaignoient pas de les cultiver, une malheureuſe ſubſiſtance, ſans leur attirer aucun applaudiſſement; & tout le ſuccès qu'on en attendît & qu'ils ſe propoſaſſent, étoit de repréſenter ſans agrément ſans adreſſe, ſans étude, ſans connoiſſance de la nature, les objets de la vénération religieuſe. Les tableaux, ou comme on s'exprimoit alors, les *images*, ruſtiquement barbouillées, & ornées, ou plutôt couvertes d'or & de pierreries, tiroient leur ſeul mérite & toute leur

valeur des matières précieuſes dont elles étoient enrichies.

Ce fut cependant à cette contrée où les arts languiſſoient dans une telle dégradation, que l'Italie, qui devoit un jour devenir ſi fière de ſes artiſtes, fut obligée de demander des maîtres. Florence, dès l'an 1240, fit venir de la Grèce des ouvriers en peinture dont toute l'habileté conſiſtoit à établir un trait groſſier, & à barbouiller de couleur, bien plutôt qu'à peindre, l'intérieur de ce contour. Ils ſavoient faire auſſi de mauvaiſe moſaïque, & ils trouvoient en Italie des admirateurs encore plus ignorans qu'ils ne l'étoient eux-mêmes.

La Peinture languiſſoit dans cet état d'enfance ou de décrépitude, lorſqu'en 1240 naquit à Florence, d'une famille noble, le *Cimabué*. Comme il montra, dès ſes premières années, beaucoup de vivacité d'eſprit, ſes parens le deſtinèrent aux ſciences, qui déja orgueilleuſes, étoient cependant plongées dans la même langueur que les arts. Mais il couvroit ſes cahiers de griffonemens, & ſe déroboit à ſes études pour aller voir travailler des Grecs qui peignoient une chapelle dans l'égliſe de Sainte Marie-nouvelle.

Devenu l'élève de ces maîtres groſſiers, il les ſurpaſſa bientôt, & fit luire dans Florence l'aurore des arts. Ce n'étoit qu'une bien foible clarté, mais elle ſembloit éclatante, parce qu'on étoit enſeveli dans une obſcurité profonde. De médiocres artiſtes rougiroient aujourd'hui de produire des ouvrages ſemblables à ceux du *Cimabué*: mais quatre ſiecles qui l'ont ſuivi, ont éclairé les ſucceſſeurs de cet artiſte, & il avoit ſans doute un grand génie, puiſqu'il fut capable d'une création. Si ſes foibles ouvrages lui procurèrent une grande gloire, il la mé-

ritoit, & ſes tableaux, malgré leur foibleſſe, étoient alors des prodiges. Quand il eut terminé une Vierge qu'il peignit pour Sainte Marie-nouvelle, le peuple alla prendre avec reſpect ce tableau dans l'attelier de l'artiſte, & le porta au bruit des trompettes juſqu'à l'égliſe où il devoit être placé. Ce ſont les applaudiſſemens qu'on accorde aux arts naiſſans qui nourriſſent leur enfance, augmentent leur vigueur, & les amènent à l'âge floriſſant de leur maturité. L'indifférence publique tue les talens au berceau, & ſi le *Cimabué* n'eût pas trouvé des admirateurs, Florence n'auroit peut-être jamais eu Michel-Ange.

Cimabué mourut dans la première année du quatorzième ſiècle : il peignoit à freſque & en détrempe. *Taffi*, ſon contemporain, ſans être rival de ſa gloire, peignit en moſaïque, & apprit cet art de quelques Grecs qui travailloient à Veniſe. Le *Giotto*, jeune villageois que le *Cimabué* trouva gardant des moutons qu'il s'amuſoit à deſſiner ſur une brique, devint l'élève de ce maître, & fit faire à l'art de nouveaux progrès. Il fut appellé à Rome par le Pape Boniface VIII, & y exécuta la moſaïque qui eſt ſur le portail de Saint Pierre : elle repréſente Jeſus-Chriſt marchant ſur les eaux, & on l'appelle *la nave del Giotto*. Le nombre des peintres devint en peu de tems ſi conſidérable à Florence, que, dès l'année 1350, ils établirent une Confrairie ſous la protection de Saint Luc.

Vers ce tems *Paolo Uccello* fut le premier qui obſerva exactement la perſpective. *Maſſolino*, vers le commencement du quinzième ſiècle, donna plus de *grandioſité* à ſes figures, agença mieux leurs vêtemens, & répandit une ſorte de vie & d'expreſſion ſur les viſages.

Il fut ſurpaſſé par *Maſſacio*, ſon élève, qui donna le premier de la force, du mouvement, du relief à ſes ouvrages, montra dans les attitudes quelque choſe qui pouvoit reſſembler à de l'aiſance & de la grace, & exprima mieux les raccourcis que ſes prédéceſſeurs. Longtems les peintres firent poſer les figures ſur les orteils, faute de ſavoir deſſiner un pied en raccourci.

Les Florentins continuoient de ne peindre qu'en moſaïque, à freſque & en détrempe. Les ouvrages des deux premiers genres ne pouvoient ſe tranſporter & porter la gloire de leurs auteurs hors de la Ville où ils avoient travaillé : ceux du dernier genre manquoient d'éclat, ne pouvoient être pouſſés à un ton vigoureux, ſe gâtoient aiſément à l'humidité, & ne pouvoient ſe nettoyer. ANDRÉ CASTAGNA fut le premier Florentin qui peignit à l'huile. Nous verrons en parlant de l'*école Flamande*, que ce genre de peinture avoit été inventé à la fin du quinzième ſiècle par *Jean van Eick*, plus connu ſous le nom de *Jean de Bruges*. Un peintre Sicilien, *Antoine* ou *Antonello de Meſſine*, ayant vu à Naples un tableau de van Eick, alla en Flandres, gagna l'amitié de cet artiſte, & obtint qu'il lui découvrît ſon ſecret. Lui même le communiqua à ſon élève *Dominique*, Vénitien, qui eut le malheur de venir exercer ſon talent à Florence. *André Caſtagna* obtint à force de careſſes la confiance de *Dominique*, le logea chez lui, & le détermina à lui apprendre le ſecret de peindre à l'huile. Dès qu'il l'eut obtenu, il ne regarda plus ſon ami que comme un rival nuiſible, qu'on employoit à des ouvrages dont lui-même ſeroit chargé ſeul, s'il pouvoit ſe débarraſſer de cet émule. Il l'attendit dans une rue écartée, & le poignarda. Le

malheureux *Dominique*, mortellement bleſſé, mais parlant encore, ſe fit porter chez ſon aſſaſſin qu'il n'avoit pas reconnu, & rendit le dernier ſoupir dans les bras de ce monſtre qu'il regardoit encore comme ſon ami. Ce fut *André* qui, au lit de la mort, avoua lui-même ſon crime.

PISANELLO, élève de l'odieux Caſtagna, fut peintre, ſculpteur & graveur de médailles, & ſe diſtingua dans ces trois genres. Enfin parurent GHIRLANDAIO, d'abord Orfèvre, enſuite peintre & maître de *Michel-Ange*; & ANDRÉ VERROCHIO, peintre & ſculpteur & maître de *Léonard de Vinci*. *Ghirlandaio* mit dans la compoſition une intelligence inconnue juſqu'à lui: *Verrochio* peignit durement, mais il introduiſit la ſcience dans le deſſin & ſut donner de la grace aux têtes de femmes. Ce fut lui qui trouva le moyen de mouler en plâtre les viſages des perſonnes mortes & vivantes, pour donner aux portraits plus de reſſemblance.

LÉONARD DE VINCI, né en 1445, fut doué avec profuſion des dons de la nature. Il avoit la beauté des traits, celle de la taille & les qualités brillantes de l'ame & de l'eſprit; & joignoit à la plus grande force corporelle une auſſi grande agilité. Il mit tous ces dons en valeur & cultiva tous les talens & tous les arts. L'univerſalité de ſes diſpoſitions lui donnoit une eſpèce d'inquiétude qui l'empêchoit de ſe fixer à un ſeul objet, parce qu'un ſentiment intérieur ſembloit lui annoncer qu'il étoit capable de les embraſſer tous. Il danſoit avec grace, montoit bien à cheval, ſe diſtinguoit aux exercices de l'eſcrime, jouoit bien de pluſieurs inſtrumens, avoit des connoiſſances aſſez étendues dans l'hiſtoire naturelle, ſcience alors naiſſante comme toutes les autres.

Quand il n'auroit été qu'homme de Lettres, il auroit été eſtimé par ſes talens & ſon érudition. Créſcembeni n'héſite pas à le compter entre les reſtaurateurs de la Poéſie Italienne. On n'a conſervé de lui qu'un Sonnet que nous rapporterons ici parce qu'il eſt peu connu.

Chi non può quel che vuol, quel che può voglia
Che quel che non ſi può, folle è volere:
Adunque ſaggio è l'huomo da tenere
Che da quel che non può, ſuo voler toglia.

Pero ch'ogni diletto noſtro, e doglia
Sta in sì e nò ſaper voler potere:
Adunque quel ſol può, che col dovere
Nè trahe la ragion fuor di ſua ſoglia.

Nè ſempre è da voler quel, che l'huom puote;
Speſſo par dolce quel, che torna amaro.
Pianſi già quel ch'io volſi, poi ch'io l'hebbi.

Adunque tu, lettor di queſte note,
Se a te vuoi eſſer buono, e agli altri caro,
Vogli ſempre poter quel, che tu debbi.

Cette oppoſition tant de fois répétée entre le *vouloir* & le *pouvoir* a ſans doute quelque choſe d'affecté, c'étoit le vice du tems; mais les Tercets ont en même tems un ton de ſageſſe & de ſenſibilité. » Il ne faut pas » toujours vouloir ce que l'on peut. Souvent ce qui » paroît doux devient amer; j'ai pleuré ſouvent, après » avoir obtenu ce que j'avois déſiré. O toi, qui liras » ces vers, ſi tu veux être utile à toi-même & cher » aux autres, veuilles toujours ne pouvoir que ce que « tu dois. »

Léonard ne négligea aucun des arts qui tiennent au deſſin. Il étudia l'Architecture, exerça la Sculpture &

fit de la Peinture ſa principale occupation. Ses progrès y furent ſi rapides, que le *Verrochio*, ſon maître, ſe reconnoiſſant vaincu par ſon élève, abandonna les pinceaux & ſe borna uniquement à la Sculpture. Le jeune artiſte donna pour fondement au deſſin l'étude des Mathématiques, de la Perſpective, de l'Optique, & celle de l'Anatomie. Il s'appliqua auſſi à la Mécanique.

Appellé à Milan par le Duc Louis Sforze, dit le More, il eut la direction d'une Académie de Peinture & d'Architecture que fonda ce Souverain. Ce fut à Milan qu'il mérita d'être compté parmi les plus habiles Ingénieurs, lorſqu'il conduiſit dans cette Ville les eaux de l'Adda par un canal dont les plus ſavans artiſtes avoient cru juſqu'alors l'exécution impoſſible. Il vainquit tous les obſtacles que lui oppoſoit la nature, & força les vaiſſeaux à s'élever ſur la cîme des montagnes, pour deſcendre enſuite dans des vallées & trouver encore des montagnes à franchir.

Spirituel & ſenſible, il s'attacha dans la Peinture à l'expreſſion des affections de l'ame; & ſi, dans cette ſublime partie de l'art, il fut enſuite ſurpaſſé par Raphaël, il eut du moins la gloire de ſurpaſſer tous les peintres qui l'avoient précédé, ou plutôt d'ouvrir une route juſqu'alors inconnue. Il fut, pour ſon tems, aſſez bon coloriſte; on peut même le regarder comme le premier des anciens peintres Florentins pour la couleur, quoique ſes carnations tirent en général ſur la lie, & que la teinte générale de ſes tableaux ſoit violâtre. Aucun peintre avant lui n'avoit donné tant de grace à ſes figures.

Son deſſin étoit pur & précis & ne manquoit pas de grandeur. Il ne s'éleva pas au-deſſus de la nature, mais

il ne l'imita pas ſans choix. S'il ne vainquit pas tout-à-fait la roideur qui faiſoit encore le caractère de l'art, c'eſt qu'on ne connoiſſoit pas cette ligne ondoyante qui ſemble toujours tendre à la droite & à la circulaire & qui n'eſt jamais ni l'une ni l'autre.

Ses ouvrages étoient très-finis; mais il ne put s'exempter de la ſéchereſſe qui étoit encore augmentée par la pratique qu'il avoit de trop marquer les contours qui doivent en quelque ſorte ſe perdre. Cependant on ne peut lui faire ce reproche de ſéchereſſe que par comparaiſon aux bons peintres qui l'ont ſuivi; car il eſt coulant & moëleux, ſi on le compare aux artiſtes de ſon tems. Ses ouvrages avoient une qualité qui eſt fort eſtimable & qu'on deſire ſouvent dans de bons tableaux; c'eſt que les figures ſe diſtinguent nettement de loin.

On raconte que dans un voyage de Florence à Rome où il accompagnoit le Duc Julien de Médicis, il fit pour l'amuſer de petites figures qui voloient en l'air & redeſcendoient enſuite à terre. Ce jeu de Léonard n'auroit-il pas quelque rapport avec l'invention des ballons aëroſtatiques?

Il avoit trop de mérite pour ne pas éprouver les traits de l'envie. Il fut dégoûté du ſéjour de Florence & de Rome par les perſécutions de Michel-Ange qui affectoit de le mépriſer, & qui le livroit aux railleries de ſes élèves. Sans doute Michel-Ange étoit bien ſupérieur à *Leonard* par la grandeur & la fierté de la conception & par la ſcience profonde du deſſin; mais *Léonard* à ſon tour lui étoit ſupérieur dans toutes les parties aimables de l'art.

Pour ſe ſouſtraire aux dégoûts qu'il éprouvoit dans ſa patrie, cet artiſte, preſque ſeptuagénaire, ſe rendit

à l'invitation de François premier, & vint en France, où il vêcut peu de temps. Il mourut à l'âge de ſoixante & quinze ans, en 1520, entre les bras du Monarque.

Nous croyons devoir rapporter ici le jugement que Rubens a porté de *Léonard*. Les jugemens des grands artiſtes ſont en effet des leçons, puiſque ce qu'ils approuvent eſt ce qu'il eſt avantageux de pratiquer. Nous tranſcrirons la traduction de de Piles ; il avoit entre les mains le manuſcrit latin de *Rubens* que nous ne connoiſſons pas, & qui peut-être n'exiſte plus.

« *Léonard de Vinci*, dit le grand maître de l'*école* » *de Flandre*, commençoit par examiner toutes choſes » ſelon les regles d'une exacte théorie, & en faiſoit » enſuite l'application ſur le naturel dont il vouloit ſe » ſervir. Il obſervoit les bienſéances & fuyoit toute » affectation. Il ſavoit donner à chaque objet le ca- » ractère le plus vif, le plus ſpécificatif, & le plus » convenable qu'il eſt poſſible, & pouſſoit celui de la » majeſté juſqu'à la rendre divine. L'ordre & la me- » ſure qu'il gardoit dans les expreſſions étoit de re- » muer l'imagination & de l'élever par des parties » eſſentielles, plutôt que de la remplir par des » minuties, & il tâchoit de n'être en cela ni prodigue » ni avare. Il avoit un ſi grand ſoin d'éviter la con- » fuſion des objets, qu'il aimoit mieux laiſſer quel- » que choſe à ſouhaiter dans ſon ouvrage, que de » raſſaſier les yeux par une ſcrupuleuſe exactitude : » mais en quoi il excelloit le plus, c'étoit, comme » nous l'avons dit, à donner aux choſes un caractère » qui leur fût propre, & qui les diſtinguât l'une de » l'autre.

» Il commença par conſulter pluſieurs ſortes de

» livres ; il en avoit tiré une infinité de lieux com-
» muns dont il avoit fait un recueil. Il ne laiſſoit rien
» échapper de ce qui pouvoit convenir à l'expreſſion de
» ſon ſujet ; & , par le feu de ſon imagination , auſſi
» bien que par la ſolidité de ſon jugement , il élevoit
» les choſes divines par les humaines , & ſavoit don-
» ner aux hommes les degrés différens qui les portoient
» juſqu'au caractère de héros.

» Le premier des exemples qu'ils nous a laiſſés , eſt
» le tableau qu'il a peint à Milan de la ſcène de notre
» Seigneur , dans laquelle il a repréſenté les apôtres
» dans les places qui leur conviennent , & notre
» Seigneur dans la plus honorable , au milieu de tous ,
» n'ayant perſonne qui le preſſe ni qui ſoit trop près
» de ſes côtés. Son attitude eſt grave , & ſes bras ſont
» dans une ſituation libre & dégagée pour marquer
» plus de grandeur , pendant que les Apôtres paroiſſent
» agités de côté & d'autre par la véhémence de leur
» inquiétude , dans laquelle néanmoins il ne paroît
» aucune baſſeſſe ni aucune action contre la bien-
» ſéance. Enfin , par un effet de ſes profondes ſpécu-
» lations , il eſt arrivé à un tel dégré de perfection ,
» qu'il me paroît comme impoſſible d'en parler aſſez
» dignement , & encore plus de l'imiter ».

On connoît de *Léonard* un traité de peinture , imprimé en italien , avec des figures deſſinées par le Pouſſin , & traduit en françois. Il a laiſſé un grand nombre d'autres écrits que l'on croyoit perdus , mais que M. de Villoiſon , de l'académie des Inſcriptions & Belles-Lettres , m'a dit avoir vus à la bibliothèque Ambroſienne.

MICHEL-ANGE BUONARROTI , la gloire de l'*école Florentine* , naquit en 1474 , dans un château voiſin

d'Arezzo, d'une famille noble, mais peu fortunée. Son père, Louis Buonarroti Simoni, étoit de l'ancienne & illuſtre maiſon des Comtes de Canoſſe. Les parens de *Michel-Ange* auroient cru, en le deſtinant aux beaux arts, dégrader leur haute nobleſſe, & c'étoit par l'exercice de ces arts qu'il devoit procurer un jour à leur nom l'illuſtration la plus brillante qu'il pût recevoir.

Son penchant, plus fort que les préjugés & les oppoſitions de ſa famille, lui faiſoit dérober, en faveur du deſſin, une partie du tems qu'on lui preſcrivoit de conſacrer aux études : mais l'étendue des diſpoſitions qu'il avoit reçues de la nature, le fit réuſſir à la fois dans l'étude des lettres & dans celle des arts. L'Italie qui met ſa gloire à le compter au rang de ſes artiſtes les plus illuſtres, le compte auſſi parmi ſes bons poëtes ; le recueil de ſes vers, en grande partie écrit de ſa main, eſt précieuſement conſervé entre les manuſcrits de la bibliotheque du Vatican, & a été imprimé pluſieurs fois. La dernière & la meilleure édition eſt celle de Florence, 1716, dédiée au Senateur Philippe Buonarroti, de la famille de l'auteur. Ces poéſies reſſemblent pour le ſujet, les idées & le ſtyle à celles de Pétrarque. Elles ſont l'expreſſion d'un amour pur, dégagé du commerce des ſens.

Dans le ſonnet ſuivant, on croit entendre Pétrarque déplorer la perte de la belle Laure, qui lui fut enlevée par la fameuſe peſte de 1348.

Quando il principio de i ſoſpir miei tanti
Fù per morte dal ciel al mondo tolto,
Natura, che non fe mai sì bel volto,
Reſtò in vergogna, e chi lo vede in pianti.

O ſorte rea de i miei deſiri amanti,
O fallaci ſperanze, o ſpirto ſciolto,
Dove se' or ? La terra ha pur raccolto
Tue belle membra, e'l ciel tuoi penſier ſanti.

Mal ſi credette morte acerba e rea
Fermare il ſuon di tue virtuti ſparte,
Ch' obblío di lete eſtinguer non potea;

Che ſpogliato da lei, ben mille carte
Parlan di te; nè per te'l cielo avea
Laſsù, ſe non per morte, albergo e parte.

Le père de *Michel-Ange* ſe vit enfin obligé de céder à l'impulſion irréſiſtible de la nature, & de placer ſon fils, âgé de quatorze ans, chez le Ghirlandaio, dont la réputation s'étendoit dans toute l'Italie. Le jeune élève acquit avec une étonnante rapidité les talens qui le rendent encore aujourd'hui l'un des plus grands maîtres des ſculpteurs pour la fierté de l'exécution; des peintres pour la ſcience profonde du deſſin; des architectes pour la hardieſſe de ſes conſtructions. S'il n'avoit été ni peintre, ni ſtatuaire, il ſe ſeroit fait le plus grand nom comme architecte par le Dôme de Saint-Pierre & le palais Farnèſe; comme ingénieur civil par le pont de Rialto à Veniſe, & comme ingénieur militaire par les fortifications de Florence.

Il faut remarquer qu'alors le même artiſte étoit ſouvent peintre, orfèvre, architecte, ſtatuaire, fondeur, ingénieur, & ſe faiſoit déjà compter parmi les grands maîtres à l'âge où maintenant on n'eſt encore qu'un foible élève, quoiqu'on ne cultive qu'un ſeul talent.

Michel-Ange a porté ſon caractère dans ſes ouvrages. Il étoit fier, violent, inflexible, & oſa réſiſter plus

d'une fois au terrible Jules II, ſous qui tout fléchiſſoit.

Il faiſoit les études de ſes ouvrages avec le plus grand ſoin, & les exécutoit enſuite avec la plus grande célérité. On dit qu'il ne fut que ſeize mois à faire en bronze la ſtatue de Jules II, haute de cinq braſſes, ſtatue dont la tête ſeule a été conſervée, & dont le reſte a été fondu pour faire une pièce d'artillerie. Il n'employa que vingt mois à peindre la voûte de la chapelle Sixte, & cependant il travailloit ſeul & n'avoit même perſonne qui broyât ſes couleurs. S'il paſſa huit ans à peindre dans la même chapelle le jugement dernier, c'eſt qu'il faiſoit en même-temps d'autres ouvrages. Il tailloit le marbre avec une hardieſſe dont il eut quelquefois à ſe repentir; car il a laiſſé imparfaites des ſtatues qu'il n'auroit pu terminer ſans y ajuſter des morceaux, parce que, dans la fougue du travail, il avoit enlevé trop de marbre en certaines parties.

Moins fait pour éprouver les affections douces que les paſſions véhémentes, il a plûtôt cherché dans la nature ce qui fait la force de l'homme que ce qui en conſtitue la beauté; il a voulu être grand, terrible, & a négligé d'être gracieux. Profondément inſtruit de l'anatomie, il a plus ſavamment qu'aucun autre artiſte exprimé les emboîtemens des os, les attaches des membres, l'office & l'inſertion des muſcles : mais trop curieux de montrer ſon érudition anatomique, il ſemble avoir oublié que les muſcles ſont adoucis par la peau qui les recouvre, & qu'ils ſont moins ſenſibles dans les enfans, les femmes, les adoleſcens que dans la force de l'âge viril. Malgré ſon affectation de ſcience, que quelques critiques n'ont pas héſité à traiter de pédanteſque, il n'a pas évité le reproche de n'avoir pas été auſſi ſavant

que

que les artiſtes de l'ancienne Grèce qui étoient ennemis de toute affectation. Ses femmes même ſemblent moins deſtinées à plaire, qu'à lutter avec les plus vigoureux athletes. A force de vouloir être grand, il a été lourd & a chargé les contours de la nature. « Dans » ſes figures, dit Mengs, les articulations des muſcles » ſont ſi peu déliées, qu'elles ne paroiſſent faites que » pour l'attitude dans laquelle il les a repréſentées. Ses » chairs ont trop de formes rondes, & ſes muſcles une » grandeur & une force trop égales : on ne remarque » jamais chez lui de muſcles oiſifs, & quoiqu'il fût » admirablement bien les placer, il ne leur donnoit » pas le caractère convenable.

» Il ne poſſédoit pas, dit un autre artiſte, M. Rey» nolds, tant de belles parties que Raphaël ; mais celles » qu'il avoit acquiſes étoient du genre le plus ſublime. » Il vit dans la peinture peu de choſe de plus que ce » à quoi l'on peut atteindre dans la ſculpture, & il » s'y borna à la correction des formes & à l'expreſſion des » paſſions ». C'eſt dire aſſez qu'il négligea la couleur, ou plutôt il n'avoit aucune idée de cette partie de l'art qui fut inventée à Veniſe par le Titien plus jeune que lui. Quand on lui montra, dans ſa vieilleſſe, un tableau de ce peintre, il en parut foiblement touché, & dit que ce maître auroit dû ſoutenir par la correction des formes les beautés & les illuſions du coloris. C'eſt la peinture en huile qui ſe prête le mieux aux charmes de la couleur, & il faiſoit peu de cas de cette manière de peindre : il diſoit que c'étoit une occupation digne des femmes & des enfans.

Il nous apprend lui-même dans une de ſes lettres, qu'il modeloit en terre ou en cire toutes les figures qu'il

vouloit peindre. C'eſt à cette pratique qu'il dut l'art d'exprimer ſi ſavament les raccourcis. Cette méthode étoit familière aux grands peintres de ce tems, & n'auroit peut-être jamais dû être abandonnée. Il ſemble qu'on ſe rend un compte plus ſévère des formes quand on les repréſente telles qu'elles ſont dans leur relief, que lorſqu'on les imite ſeulement ſur une ſuperficie plane par le moyen du crayon ou du pinceau. Ces deux inſtrumens ont à l'aide d'un maniement adroit, & du clair-obſcur, un preſtige capable de cacher l'ignorance ou la négligence du copiſte. Un ſculpteur fort médiocre ne commettroit pas contre la juſteſſe des formes & contre les proportions, les fautes qu'on peut remarquer dans les ouvrages de quelques habiles peintres.

Il ne faut chercher dans les peintures de Michel-Ange ni la couleur, ni l'harmonie, ni l'entente de la compoſition, ni l'art de jetter les draperies, ni l'intelligence du clair-obſcur, ni l'obſervation des convenances. Quelle grandeur avoit-il donc dans la ſeule partie qu'il poſſédoit, puiſqu'il a conſervé ſi long-tems toute ſa gloire, lorſque tant de qualités lui manquoient, & que ces qualités ſont préciſément celles qui plaiſent?

Mais s'il conſerve des admirateurs, & ſur-tout ſi les figures de ſon jugement dernier ſont toujours, à Rome, l'objet des études des jeunes artiſtes, il a trouvé de ſévères cenſeurs. On lui a reproché de n'avoir peint que de groſſiers porte-faix & des ſervantes d'hôtellerie; de n'avoir obſervé ni bienſéance ni coſtume; d'avoir profané le ſaint lieu par la repréſentation d'une foule de nudités; d'avoir obſervé une diſpoſition ſymmétrique dans un ſujet où la nature entière doit être

dans tout le déſordre de la deſtruction ; d'avoir repréſenté dans un ſujet chrétien le nocher Caron avec ſa barque ; d'avoir plus étudié le Dante que la doctrine de l'Egliſe, & de s'être livré ſans réſerve à la bizarrerie de ſon imagination, au lieu de ſe pénétrer de la terreur religieuſe qu'il devoit éprouver.

Peut-être ne faudroit-il pas exiger de *Michel-Ange* les parties de l'art qui n'étoient pas connues de ſon temps, la couleur, le clair-obſcur & même la compoſition qui n'eſt née qu'après lui du génie de Raphaël. La diſpoſition ſymmétrique, étoit le défaut de ſes prédéceſſeurs, & ce défaut étoit en poſſeſſion de plaire ; il n'eſt pas donné même à l'homme de génie de s'élever à tous les égards au-deſſus de ſon ſiècle : il eſt des époques où c'eſt être bien grand que de s'élever au-deſſus des autres dans quelques parties. Quant aux convenances, elles ne ſont pas une partie conſtitutive de l'art, & elles peuvent ſe trouver dans l'abſence du talent ; le plus mauvais Peintre peut les obſerver ſans que cette obſervation lui donne à peine un mérite de plus, & le plus grand Peintre y manque, ſans avoir, comme Peintre, un mérite de moins. Il faut louer l'artiſte quand il eſt en même temps, Hiſtorien, Antiquaire, Théologien, Philoſophe, ſuivant les ſujets qu'il traite : mais il faut le louer comme artiſte, même lorſqu'il eſt ſimplement artiſte. Le but de *Michel-Ange*, comme le fut en général celui des anciens artiſtes de la Grèce, étoit de montrer ſa ſcience du nud, & ce projet lui impoſoit d'autres convenances que celles du ſujet : c'eſt donc à ces convenances qu'il s'eſt livré, & il ne pouvoit conſidérer ſon ſujet comme ſes cenſeurs, puiſqu'il le conſidéroit avec des vues

différentes. S'il a introduit le fabuleux Caton dans un ſujet chrétien, les Poëtes faiſoient alors le même mélange de la Mythologie payenne avec les vérités du Chriſtianiſme. Pardonnons au Peintre ce qu'on avoit pardonné au Dante, à Sannazar. On l'excuſeroit plus difficilement d'avoir négligé la grace & la beauté, ſi ces qualités euſſent pu ſe trouver unies avec la force qui faiſoit ſon caractère, & qu'il a repréſentée dans toutes ſes productions. Ses figures ont le genre de beauté qui s'accorde avec l'extrême vigueur, & non celle qui s'accorde avec les graces ; elles peuvent faire des actions terribles, & ne ſeroient pas propres aux actions qui exigent une agréable ſoupleſſe.

Michel-Ange aimoit la ſolitude. Il diſoit que la peinture étoit jalouſe, & vouloit que ſes amans ſe livraſſent à elle ſans réſerve.

Jamais, dit M. Reynolds, il ne ſe fit une étude des agrémens acceſſoires, & il ſemble que ſon ame ſublime avoit le droit de mépriſer les parties inférieures de l'art. Toutes ſes idées étoient élevées, ſublimes; ſes figures ſembloient appartenir à un ordre ſupérieur à l'humanité : elles n'ont pas celles des beautés de la nature humaine qui tiennent à ſa foibleſſe, mais elles repréſentent, ſous la forme humaine, des êtres plus fiers, plus vigoureux, moins voiſins de la mort. Ses idées ſemblent s'être exhalées comme des jets de feu de ſon génie inépuiſable.

Mais il faut avouer que ſes expreſſions, grandes & fières, ſont en même-tems peu naturelles; ſes attitudes ſont d'un choix ſouvent déſagréable ; ſes draperies ſont adhérentes à la peau ; ſon coloris tient de la brique pour les clairs, & tend au noir dans les ombres. Avec

tous les défauts qu'il avoit comme peintre, & le peu de grace qu'il mettoit dans ſon deſſin, on peut croire qu'il auroit perdu de ſa réputation, ſi elle n'avoit pas été ſoutenue par toutes les ſortes de mérites qu'il réuniſſoit. Mais au nom de *Michel-Ange*, on ſe rappelle à la fois le peintre, le ſtatuaire, l'architecte, l'ingénieur, & l'imagination ſurpriſe ne ſait plus qu'admirer.

Il mourut à Rome en 1564, âgé de quatre-vingt-dix ans.

ÉCOLE ROMAINE. L'ancienne Rome, riche des ouvrages apportés de la Grèce, ou faits dans ſon ſein par des artiſtes Grecs, a laiſſé dans ſes débris à la Rome moderne les élémens de la gloire à laquelle elle s'eſt élevée dans les arts. C'eſt par l'étude des antiques que ſe ſont formés ſes artiſtes. Ils y ont trouvé la ſcience du deſſin, la ſuprême beauté des formes, la grandeur du ſtyle, la juſteſſe des expreſſions portées ſeulement juſqu'au degré où elles ne détruiſent pas trop la beauté. Ils y ont même trouvé les principes de l'art de draper, & ils ont ſuivi ces principes, en adoptant cependant pour la peinture des drapperies plus larges & plus flottantes que celles qui avoient convenu aux ſculpteurs de l'antiquité. Ce ſont les parties que nous venons de détailler, & la ſcience de la compoſition qu'il faut chercher dans l'*école Romaine*. Elle s'y eſt livrée toute entière comme aux principales parties de l'art, à celles qui en conſtituent ſur-tout le génie & la majeſté, & ne s'eſt occupée du coloris qu'autant qu'il le falloit pour établir une différence entre la peinture & la ſculpture, ou entre la peinture variée dans les couleurs & la peinture en clair-obſcur. « Ce n'eſt pas une merveille »

» dit Félibien, ſi le goût romain étant extrêmement » occupé de toutes ces parties, le coloris, qui ne vient » que le dernier, n'y trouve plus de place. L'eſprit de » l'homme eſt trop borné, & la vie eſt trop courte, » pour approfondir toutes les parties de la peinture, & » les poſſéder parfaitement toutes à la fois ».

Pietre Pérugin, ainſi nommé parce qu'il étoit de Pérouſe, eſt le Patriarche de l'*école Romaine*. Il commença les études de ſon art dans ſon pays, ſous un Peintre qui lui donnoit fort durement de très-foibles leçons. Il alla enſuite à Florence, & entra à l'école de Verrochio, où il ſe trouva avec Léonard de Vinci. Il travailla long-tems en cette ville, & retourna exercer ſon art dans ſa patrie. Il avoit appris de Verrochio à donner de la grace aux têtes, ſur-tout à celles de femmes; & quoiqu'il ait toujours conſervé de la ſéchereſſe, il en eut cependant moins que ſon maître. Il eut une grande réputation & fut chargé d'ouvrages conſidérables; mais ſa gloire eſt ſur-tout fondée ſur le grand nom de Raphaël, ſon diſciple. Il mourut en 1524, à l'âge de 78 ans.

Raphael Sanzio naquit à Urbin en 1483. Son pere étoit un Peintre médiocre qui lui donna les premieres leçons de ſon art, & le plaça enſuite dans l'école de Pietre Pérugin : mais Raphaël eut en effet pour maître toutes les leçons que purent lui donner & les anciens & ſes prédéceſſeurs & ſes contemporains & la nature. Ses talens, ſon caractère, ſon eſprit, ſa politeſſe lui donnèrent une telle conſidération, que le Cardinal de Sainte Bibiane lui offrit ſa nièce en mariage. Mais *Raphaël* avoit une plus haute ambition, & le Peintre d'Urbin aſpiroit à ſe placer entre les Princes de l'Egliſe. Il

avoit reçu de Léon X l'eſpérance d'obtenir le chapeau de Cardinal, & il ſeroit peut-être parvenu à cet éminent honneur, ſi ſa vie eût été prolongée. Il mourut en 1520, à l'âge de 37 ans, des excès où l'avoit entrainé ſa paſſion pour les femmes.

Raphaël ne fut pas tout-de ſuite un grand homme. Il eut ſes différens âges, & il fallut qu'il s'eſſayât avant de pouvoir exprimer ſa penſée : on pourroit dire même qu'avant d'exercer pleinement le grand art dont il laiſſa de ſi beaux modèles, il falloit qu'il l'inventât. Sa première manière fut celle du Pérugin, ſon maître : mais il fit deux voyages à Florence pour y étudier les grands artiſtes qui floriſſoient alors en cette ville. Pendant une abſence de Michel-Ange qui peignoit à Rome la chapelle Sixte, Bramante, Architecte du Pape & oncle de *Raphaël*, prêta à ſon neveu les clefs de cette chapelle, pour qu'il y pût voir les ouvrages commencés par le Peintre Florentin : ce ſpectacle éclaira le jeune Peintre d'Urbin qui changea de maniere & donna à ſon deſſin plus de force & de *grandioſité*. On prétendit même que c'étoit à l'imitation de Michel-Ange qu'il avoit fait à Notre-Dame de la Paix les Prophêtes & les Sybilles. Michel-Ange ſe plaignit de l'infidélité du Bramante; ſon parti fit retentir l'accuſation de plagiat; mais depuis près de trois ſiècles, les chefs-d'œuvre de Michel-Ange & de Raphaël ſont expoſés dans Rome à la vue de tout le monde, & comme le remarque Félibien, on n'a pas encore vu de larron aſſez habile, pour commettre de ſemblables larcins.

Ce fut un bonheur pour *Raphaël*, dit Mengs que nous ſuivons pas à pas dans cet article, de naître dans le tems qu'il appelle ingénieuſement l'innocence de l'art Il com-

mença par copier exactement la ſimple vérité. S'il ignoroit encore que dans ce qui eſt vrai il y a un choix à faire, il vit les ouvrages de Léonard de Vinci, de Maſſacio, de Michel-Ange, & ſon génie prit un nouvel eſſor.

Il conçut alors que l'art eſt quelque choſe de plus qu'une ſimple imitation de la vérité. Mais les ouvrages des maîtres qui venoient de lui ouvrir les yeux, n'étoient pas encore d'une aſſez complette perfection pour lui indiquer le meilleur choix qu'il pût faire; il nageoit dans l'incertitude, quand il vit à Rome les ouvrages des anciens. Alors il reconnut qu'il avoit trouvé les vrais modèles qu'il cherchoit, & il n'eut plus qu'à ſuivre l'heureuſe impulſion de ſon caractère. Il ne ſe contenta pas d'étudier les antiques qui étoient à Rome; il entretint des gens qui deſſinoient en Grèce & en Italie ce qu'ils pouvoient découvrir des ouvrages des anciens.

Habitué par ſa premiere maniere à imiter la nature avec préciſion, il ne lui fut pas difficile de porter la même exactitude dans l'imitation des antiques, & ce fut un grand avantage qu'il eut ſur les ſiècles où les artiſtes devenus plus praticiens, ſont parvenus à imiter tout avec une grande facilité, & rien avec une exactitude rigoureuſe. Il n'abandonna pas la nature, mais il apprit des anciens comment elle doit être choiſie & étudiée. Il reconnut que les Grecs ne l'avoient pas ſuivie dans les petits détails, qu'ils n'en avoient pris que ce qu'elle a de plus néceſſaire & de plus beau; & qu'une des principales cauſes de la beauté de leurs ouvrages conſiſte dans la régularité des proportions : il commença donc par s'attacher à cette partie de l'art. Il vit auſſi que dans la charpente du corps humain, l'emmanchement des os & le jeu libre de leurs articula-

tions ſont les cauſes de la grace des mouvemens ; il fit, à l'exemple des anciens, la plus grande attention à cette partie, & fut conduit par ces obſervations à ne pas ſe contenter de la ſimple imitation du naturel.

Son deſſin eſt très-beau, mais il n'a pas le fini ni la perfection de celui des Grecs, & en l'admirant, on eſt obligé de convenir qu'il n'a pas eu des idées auſſi préciſes de la véritable beauté : il a excellé dans le caractère des Philoſophes, des Apôtres & des autres figures de ce genre ; mais il n'a pas eu un ſuccès auſſi complet dans les figures divines. On peut même lui reprocher qu'en peignant les femmes, il a abuſé des contours convexes & arrondis ; ce qui l'a fait tomber dans une ſorte de peſanteur. Quelquefois auſſi, en voulant éviter ce défaut, il eſt retourné au ſtyle ſec & roide.

Son goût de deſſin fut plutôt Romain que Grec, parce que c'étoit principalement d'après les bas-reliefs qu'il étudioit l'antique. C'eſt de-là qu'il a pris l'habitude de faire ſentir fortement les os & les articulations & de moins travailler les chairs. Mais comme ces bas-reliefs ſont fort beaux par rapport à la convenance des proportions réciproques de chaque membre, il a excellé dans cette partie, ſans donner cependant en général à ſes figures toute l'élégance qu'on remarque dans celles des artiſtes Grecs, & ſans montrer même dans leurs articulations toute la flexibilité qui ſe fait admirer dans le Laocoon, dans l'Apollon du Belvedere, & dans le Gladiateur.

Il s'eſt trouvé plus foible, ajoute le même admirateur & le même critique de *Raphaël*, lorſque l'antique lui a manqué, comme on le voit par les mains de ſes figures, parce qu'il reſte peu de mains antiques,

ces parties ayant été détruites dans la plupart des ſtatues que le tems a reſpectées. Il a auſſi donné à ſes enfans un caractère trop ſage & trop grave, & ne leur a pas imprimé cette *morbideſſe* & ce potelé que demande la nature enfantine. Il lui manque auſſi la grandioſité & la nobleſſe des anciens, & il ne s'eſt pas élevé dans cette partie au deſſus de Michel-Ange ; on peut ajouter qu'il n'a pas auſſi bien poſſédé que ce Maître la parfaite connoiſſance des muſcles.

Il n'a pas égalé les Grecs dans les figures idéales qui doivent porter l'empreinte de la divinité. Le Chriſt n'eſt chez lui qu'un mortel ordinaire. Il eſt bien éloigné de la beauté divine de l'Apollon. Ses Vierges ſont belles par l'expreſſion ; mais elles le cedent par la beauté des formes à pluſieurs têtes antiques. Ses figures du Pere Eternel portent le caractère de la débilité & du déclin de l'âge : elles ne donnent pas l'idée d'une nature impériſſable. On pourroit même montrer dans ce genre de plus beaux modèles vivans. Elles ſont loin d'avoir la beauté divine de quelques têtes antiques de Jupiter.

S'il ne s'éleva pas juſqu'à l'idéal des anciens, c'eſt que les mœurs & l'eſprit de ſon ſiècle, & les ſujets qu'il avoit à traiter le lui permettoient rarement. N'ayant que peu d'occaſions de repréſenter des figures purement idéales, il ſe livra à la pureté de l'expreſſion, &, il y étoit naturellement entraîné par la modération de ſon caractère & par un eſprit élevé & actif qui lui préſentoit toujours de grandes idées : il reconnut que l'expreſſion des paſſions de l'ame, eſt l'une des premières parties d'un art qui doit repréſenter les actions des hommes, puiſque ce ſont ces affections qui cauſent les actions. Faire agir des figures & négliger

de repréſenter leurs mouvemens intérieurs, ce n'eſt plus mettre en action des perſonnages animés, mais faire jouer des automates. On voit bien qu'ils ont les attitudes de l'action, mais on voit auſſi qu'ils n'agiſſent pas d'eux-mêmes, parce qu'on ne remarque pas en eux un principe intérieur qui les faſſe agir. Tout artiſte qui néglige l'expreſſion, ne repréſente que des mannequins, même lorſqu'il a le ſoin de prendre la nature pour modèle.

Le premier ſoin de Raphaël quand il vouloit compoſer un tableau, étoit de penſer à l'expreſſion, c'eſt-à-dire, de bien établir, ſuivant le ſujet, quelles paſſions devoient animer les perſonnages, & il faiſoit tendre toutes les figures, tous les acceſſoires, toutes les parties de la compoſition à l'expreſſion générale du ſujet.

Comme il n'avoit pas trouvé dans les ſtatues antiques de leçons pour le clair-obſcur, il fut toujours aſſez foible dans cette partie, & s'il conçut qu'il peut y avoir quelque grandioſité dans la diſtribution des jours & des ombres, ce fut une découverte qu'il fit dans les ouvrages des Peintres Florentins. On ne peut pas dire cependant que, même pour la partie du clair-obſcur, il ait imité la nature ſans choix. Il chercha ce qu'on appelle des *maſſes* & ménagea les grands clairs pour les parties les plus apparentes des figures nues ou drapées. Si cette méthode ne produiſit pas de ces effets qu'on appelle magiques, elle répandit au moins ſur ſes ouvrages cette netteté qui fait diſtinguer de loin les figures, & l'on ne peut nier que ce ne ſoit encore une des parties eſſentielles de l'art. Il n'a pas été au de-là, &, content de la partie du clair-obſcur qui vient de l'imitation, il n'a pas cherché celle qui eſt idéale.

« Il avoit coutume de faire tomber les plus grandes » lumières & les plus fortes ombres ſur les figures du » premier plan, comme ſi les draperies & tous les autres » objets euſſent été d'une même couleur. Il porta la » lumière de chaque couleur de ſes figures du premier » plan juſqu'au blanc, & toutes les ombres juſqu'au » noir. Cette habitude lui vint de ce qu'il deſſinoit » le ſujet entier de ſon tableau d'après de petits modèles, » & de ce qu'il en faiſoit rarement des eſquiſſes colo- » riées. De cette manière, il s'accoutuma à placer les » jours & les ombres ſur ſes figures comme ſi elles » euſſent été ombrées d'après des ſtatues; c'eſt-à-dire, » que plus elles ſe trouvoient placées ſur le devant » du tableau, plus il renforçoit les lumières & les » ombres en les dégradant à meſure que les figures » fuyoient «.

» Le coloris eſt une partie dans laquelle il ne mérite » pas d'avoir d'imitateurs. Il apprit d'abord, ſuivant » l'uſage de ſon temps, à peindre en détrempe, & » comme il eſt fort difficile d'être coloriſte dans ce » genre de peinture, il ne ſurpaſſa pas ſes maîtres. » La freſque qu'il pratiqua ſur-tout dans la ſuite ne » pouvoit guere le perfectionner dans cette partie, » parce qu'elle exige trop de promptitude dans l'exé- » cution pour permettre de colorier d'après nature. Il » rendit à Florence, chez Barthelemi de Saint-Marc, » ſon pinceau plus vigoureux, ſes couleurs plus ani- » mées, ſa touche moins léchée & acquit une grande » perfection dans la freſque; mais il ne mérita ja- » mais d'être placé entre les grands coloriſtes «. *Mengs.*

On reconnoît cependant qu'il a été quelquefois d'une grande vérité dans la couleur, & que, ſur-tout dans

les derniers temps de sa vie, il y avoit fait des progrès remarquables : mais il ne faut pas le juger dans cette partie, d'après les principes de l'école Vénitienne, que l'on peut croire qu'il n'auroit pas adoptés, quand même il les auroit mieux connus. Il auroit peut-être craint qu'il ne nuisissent aux autres parties de l'art auxquel les il donnoit les premières places, & que par conséquent il vouloit faire dominer dans ses ouvrages.

La composition & l'ensemble des figures étoit la partie principale de *Raphaël*. Son esprit philosophique ne pouvoit être touché que des choses qui ont de l'expression. Il avoit une trop haute idée de son art, pour le regarder comme un art muet ; il vouloit le faire parler à l'ame & à l'esprit ; mais pour le faire parler, il faut lui donner quelque chose à dire, & cela n'est possible que dans les sujets expressifs. Si *Raphaël* ne s'éleva pas à la hauteur des Grecs, s'il ne posséda pas au même degré l'art d'embellir la nature, il vit du moins & imita ce que la nature a d'expressif & de beau. « Les » Grecs planoient avec majesté, dit Mengs, entre » la terre & le ciel : *Raphaël* a marché avec justesse » sur la terre.

» Il a été, non-seulement très-habile, mais surpre- » nant dans la partie de la composition : c'est celle qui » lui a fait le plus d'honneur, & avec justice. Il en » a été le créateur, & n'a eu dans ce genre aucun » modèle ni dans l'antique, ni chez les modernes. On » pourroit dire qu'il auroit passé les limites de l'huma- » nité, s'il avoit possédé toutes les parties de l'art au » même degré que celle-là.

« La composition est en général de deux espèces, » ajoute le même artiste ; celle de Raphaël est le genre

» expreſſif, l'autre eſt le genre théâtral ou le pitto-
» reſque, qui conſiſte en une diſpoſition agréable des
» figures du ſujet que l'on traite : Lanfranc a été le pre-
» mier inventeur de ce genre, & après lui, Pietre de
» Cortone. Je donne la préférence à Raphaël ſur tous
» les autres dans cette partie, parce que la raiſon a
» préſidé à tous ſes ouvrages ou du moins au plus grand
» nombre. Il ne s'eſt pas laiſſé ſéduire par des idées
» communes, ou même par de belles idées dans ſes
» figures acceſſoires, qui auroient détourné l'attention
» de l'objet principal, & en auroient diminué la beauté ».

Nous avons parlé ailleurs de l'art avec lequel il a traité les draperies : *voyez* DRAPERIES. Il eſt inutile de s'arrêter à l'harmonie de ſes ouvrages ; comme il n'a jamais ſongé au délicat & au gracieux, mais toujours à l'expreſſion, il s'eſt peu occupé de l'harmonie. Ce n'eſt pas qu'on ne puiſſe en trouver dans ſes tableaux ; mais elle eſt plutôt un effet de l'imitation de la nature, que le fruit de ſes talens particuliers dans cette partie.

ÉCOLE VÉNITIENNE. Cette *école* eſt l'élève de la nature. Les peintres Vénitiens n'ayant pas ſous les yeux comme ceux de Rome, des reſtes de l'art antique, manquerent de leçons pour ſe faire une juſte idée de la beauté des formes & de celle de l'expreſſion. Ils copièrent ſans choix les formes de la nature ; mais ils furent ſur-tout frappés des beautés qu'elle offroit dans le mêlange & la variété de ſes couleurs. N'étant point diſtraits de cette partie ſi flatteuſe par d'autres parties d'un ordre ſupérieur, ils y donnèrent toute leur attention, & ſe diſtinguèrent par le coloris. Ils ne ſe contentèrent pas de caractériſer les objets par comparaiſon, en faiſant valoir la couleur propre de l'un par la couleur

propre de l'autre ; mais ils cherchèrent encore par le rapprochement, l'accord ou l'oppoſition des objets colorés, par le contraſte de la lumière, & de ſa privation, à produire une vigueur piquante, à appeller & à fixer le regard.

Ce DOMINIQUE que nous avons vu périr ſi malheureuſement à Florence par la jalouſe cupidité d'André Caſtagna, ce *Dominique* qui fut le ſecond artiſte Italien qui poſſédât l'art encore ſecret de peindre en huile, avoit eu pour élève, avant de quitter Veniſe, ſa patrie, JACQUES BELLIN, qui mourut en 1470, & qu'on ne connoît que par l'éducation pittoreſque qu'il donna à GENTIL & JEAN Bellin ſes fils.

Gentil, qui étoit l'aîné, peignit ſur-tout en détrempe. On ſait qu'il fut mandé à Conſtantinople par Mahomet II. Il fit voir à ce conquérant un tableau de la décolation de Saint-Jean qu'il venoit de peindre. Le héros barbare critiqua le cou de la figure, ſoutint au peintre que la peau ſe retire en cette partie auſſitôt que la tête a été ſéparée du tronc, & pour joindre la démonſtration au principe, il ſe fit amener un eſclave auquel il fit trancher la tête. Bellin frémit de cette leçon, & pour n'être plus expoſé à en recevoir de ſemblables, il revint à Florence où il mourut en 1501.

Jean contribua beaucoup aux progrès de ſon art en peignant conſtamment en huile & d'après nature. Quoiqu'il ait toujours conſervé une grande ſéchereſſe, il en eut cependant beaucoup moins que ſon pere & ſon frere, & l'on voit dans ſes ouvrages une grande propreté de couleur, & un commencement d'harmonie. Son goût de deſſin eſt gothique, ſes airs de tête aſſez

nobles, ſes attitudes d'un mauvais choix, ſes figures ſans expreſſion.

Il eut pour diſciple le Giorgione & le Titien.

Le GIORGIONE ſe diſtingua par un travail facile & un deſſin d'un meilleur goût que celui de ſon maître, mais ſur tout par le degré auquel il porta le coloris. Il ne vêcut que trente-deux ans, & excita l'émulation du Titien qui ne tarda pas à le ſurpaſſer.

TIZIANO VECELLI, que les François nomment le TITIEN, naquit d'une famille noble à Cador dans le Frioul en 1477. Il fut remis dès ſon enfance aux ſoins d'un oncle qui demeuroit à Veniſe & qui le plaça dans l'*ecole* de *Jean Bellin*. Il y apprit à ſuivre ſervilement la nature; mais quand il eut vu les ouvrages du Giorgione, il commença à chercher l'idéal dans la couleur. En 1546 il fut appellé à Rome par le Cardinal Farnèſe pour faire le portrait du Pape. Il mourut de la peſte en 1576 âgé de 99 ans.

Si dans ſes tableaux d'hiſtoire, on veut trouver en lui un hiſtorien, il paroîtra fort infidèle, comme tous les artiſtes de la même *école*. Il ne cherchoit ni la vérité de la ſcène, ni celle du coſtume, ni l'expreſſion que ſuppoſe le ſujet, ni les autres convenances qu'on voit avec tant de plaiſir dans les ouvrages des artiſtes qui ont été curieux d'étudier l'antiquité. Enfin on ne trouvera en lui qu'un très-grand peintre & rien de plus.

Quoiqu'on ne le place pas dans la claſſe des grands deſſinateurs, il ne faut pas croire qu'il n'ait pas ſu bien deſſiner. On l'a quelquefois calomnié à cet égard en lui attribuant des ouvrages qui ne ſont pas de lui, ou en le jugeant ſur quelques-uns de ceux où il s'eſt négligé.

négligé. Tous les peintres de ce temps avoient reçu de leur éducation la juſteſſe du coup d'œil & la facilité de rendre tout ce qu'ils ſe propoſoient d'imiter. Comme le Titien ne ſe propoſa que l'imitation de la nature, il repréſenta de belles formes quand elles lui furent offertes par le modèle, & il ceſſa d'être beau quand ſes modèles manquèrent de beauté. S'il avoit eu, comme Raphaël, l'amour du beau, ſi cet amour lui avoit été inſpiré par la connoiſſance de l'antique qui lui manquoit, il auroit choiſi dans la nature ce qui méritoit ſur tout d'être imité, il auroit égalé dans le deſſin Raphaël & tous les peintres les plus célèbres.

Mais quoiqu'il ne mérite pas d'être placé entre les artiſtes qui ſe ſont diſtingués par l'excellence du choix, il ne ſemble pas avoir tout-à-fait manqué du ſentiment de la grandeur & de la nobleſſe. Il a ſouvent cherché dans les figures d'hommes la grandioſité : mais ſi quelquefois, comme Michel-Ange, il exagéroit & chargeoit le deſſin, c'étoit plutôt pour montrer la nature tendre & charnue, que pour la rendre, comme Michel-Ange, puiſſante & muſculeuſe. Le ſentiment de la couleur, plutôt qu'un principe de compoſition, l'engageoit à faire ſur-tout paroître les plus belles parties, parce que ce ſont celles qui offrent les plus grandes & les plus belles maſſes. Il a montré du goût dans les repréſentations des femmes & des enfans. Il donnoit aux femmes des attitudes naïves & négligées qui ne ſont pas la grace, mais quelque choſe qui y reſſemble. Il ſavoit donner à leurs coëffures & à leurs ajuſtemens une élégance pittoreſque.

Preſqu'entiérement livré à la ſimple imitation, il n'a pas mis plus de choix dans la partie du clair-obſcur

que dans celle du deſſin. On ne peut cependant lui reprocher d'avoir été très-foible dans cette partie, parce que cherchant à imiter les couleurs de la nature, il fut obligé pour y parvenir d'obſerver les dégrés de la lumiere. Comme il portoit au plus haut point l'imitation des couleurs naturelles, il n'a pu être tout-à-fait ignorant dans le clair-obſcur : mais il faut cependant avouer que ce n'eſt pas dans l'intelligence de cette partie de l'art qu'il faut chercher le principe des beautés qu'offrent ſes ouvrages ; ce principe réſide dans l'entente des couleurs propres & des couleurs locales, & il porta cette entente au plus haut dégré. On peut quelquefois lui reprocher de la dureté dans ſon clair-obſcur, & il étoit conduit à cette dureté par l'affectation de chercher à produire de grands effets par les contraſtes.

Les peintres de l'*école Florentine* & de l'*école Romaine*, peignoient le plus ordinairement à freſque ou en détrempe, & en peignant, au lieu de prendre la nature, ils n'avoient ſous les yeux que leurs cartons. Le *Titien* peignit d'abord à l'huile & d'après nature, & cette pratique, jointe à ſes heureuſes diſpoſitions, devoit lui acquérir une couleur plus conforme à la vérité. Il eut encore un autre avantage pour devenir coloriſte, celui de faire ſouvent des portraits. Ce genre l'aſtreignoit à imiter les couleurs de la nature dans les carnations & les draperies. Comme il étoit obligé de copier les habits des perſonnes qu'il repréſentoit, il apprit à varier ſa couleur & ſa touche, pour rendre la variété des étoffes : enfin, il peignit le payſage, & il en étudioit auſſi la couleur d'après nature. Il a réſulté de cette même étude que le Pouſſin, qui aſſurément n'eſt pas placé dans la claſſe des grands coloriſtes, a

cependant donné une bonne couleur aux payſages & aux fonds de ſes tableaux.

« Comme le Titien s'apperçut, dit Mengs, que les » objets qui ſont beaux dans la nature font ſouvent un » mauvais effet dans la peinture, il chercha à par- » venir au choix dans l'imitation de la vérité, & il » remarqua qu'il y a des objets dont les couleurs lo- » cales ſont très-belles, mais qui ſont dégradées par les » reflets, par la poroſité des corps, par les différentes » teintes de la lumiere, &c. Il vit auſſi que, dans » chaque objet, il y a une infinité de demi-teintes, » ce qui le conduiſit à la connoiſſance de l'harmonie. » Enfin, il obſerva que, dans la nature, chaque objet » offre un accord particulier de tranſparence, d'opa- » cité, de rudeſſe & de poli, & que tous ces objets » différent dans le dégré de leurs teintes & de leurs » ombres. Ce fut dans cette diverſité qu'il chercha la » perfection de ſon art. Dans la ſuite, il prit, dans » chaque partie, le plus pour le tout; c'eſt-à-dire, que » d'une carnation qui avoit beaucoup de demi-teintes, » il ne formoit qu'une ſeule demi-teinte, & qu'il » n'employoit preſqu'aucune demi-teinte, dans celle » où il y en avoit peu. Par ce moyen, il parvint à » poſſéder un coloris ſupérieurement beau, & c'eſt » dans cette partie qu'il a été le plus grand maître & » qu'il faut l'imiter. Par l'étude de la diſtribution des » principales couleurs, il acquit la connoiſſance des » principales maſſes, ainſi que Raphaël y étoit parvenu » par le deſſin, & le Correge par le clair-obſcur ».

Le *Titien* a mis en général peu d'expreſſion dans ſes tableaux, & il y a même quelquefois introduit des portraits, ce qui en augmente la froideur; car s'il eſt

vrai que les têtes doivent être étudiées d'après nature même dans les tableaux d'hiſtoire, il eſt vrai auſſi qu'elles ne doivent pas préſenter une nature individuelle, mais une nature générale & idéale : il faut qu'elles aient toute la vérité de la nature, & il ne faut pas cependant qu'elles reſſemblent à des gens que nous pouvons connoître. Le peintre a manqué une partie de l'effet qu'il doit produire, ſi quand il nous répréſente Achille, Hector, Céſar, nous pouvons dire : *je l'ai vu quelque part.* Nous ne pourrons nous pénétrer pour des gens de notre connoiſſance de ce reſpect que nous impoſent les grands perſonnages de l'antiquité.

Le *Titien* fut d'abord ſymmétrique dans ſa compoſition. C'étoit, comme nous l'avons dit en parlant de Michel-Ange, la méthode de ſon tems. Sa ſeconde maniere a été plus variée, plus libre : mais, quoiqu'il ait quelquefois bien compoſé, on ne peut pas dire qu'il ſe ſoit fait des principes de compoſition : il ſemble, dans toutes les parties, n'avoir fait que ſuivre la nature, ſans avoir eu recours à l'art.

» Le *Titien*, ajoute Mengs, n'a pas montré beau-
» coup d'idéal dans ſon deſſin. Dans le clair-obſcur,
» il en poſſédoit aſſez pour bien concevoir la nature,
» mais il n'en a pas eu autant que le Correge, & ſon
» clair-obſcur n'eſt, pour ainſi dire, qu'ébauché. Il
» a eu plus d'idéal dans le coloris, & même aſſez
» pour trouver le vrai caractere & le juſte dégré des
» couleurs qu'il a ſu bien diſpoſer : car il n'eſt pas ſi
» facile qu'on le croit de ſavoir quand il faut ſe ſervir
» d'une draperie rouge, ou d'une draperie bleue, &
» c'eſt une partie que le Titien a merveilleuſement

» bien entendue. Il a mis auſſi une grande harmonie » dans les couleurs, partie qui tient à l'idéal & qui » ne peut s'apprendre dans la nature, ſi on ne la con- » çoit pas d'abord dans l'imagination. J'en dis autant » du clair-obſcur, parce que les demi-teintes n'ont pas » autant de dégré dans l'art qu'elles en ont dans la na- » ture; ce qui peut s'appliquer de même à l'harmonie » & aux couleurs, où une ſimple imitation de la na- » ture ne ſervira de rien : j'en conclus donc que le » Titien n'a pu ſi bien remplir cette partie, ſans avoir » beaucoup d'idéal. Sa compoſition eſt fort ſimple, & » il n'y a jamais mis que ce qui étoit abſolument né- » ceſſaire; par conſéquent il n'a été que fort peu idéal » dans cette partie ».

Les couleurs de ſes tableaux ſont tellement fondues, qu'elles ne laiſſent aucune idée des couleurs qui étoient ſur ſa palette, ce qui le diſtingue de Rubens qui a placé ſans preſque les fondre, les couleurs les unes à côté des autres. Cette pratique l'empêche d'être auſſi harmonieux, & même ne lui permet de parvenir à une ſorte d'harmonie, qu'à force d'employer une grande diverſité de couleurs & de forts reflets d'une couleur dans l'autre. On ne ſauroit dire, en voyant les tableaux du *Titien*, avec quelles couleurs il a produit ſes teintes. Cette pratique, qui l'a conduit à une imitation ſi parfaite de la nature colorée, rend le maniement de ſon pinceau peu apparent. Les amateurs n'ont pas ce plaiſir auquel ils ſont ſi ſenſibles, parce que c'eſt un de ceux qui ſont le plus à leur portée, d'y voir la liberté de la main; mais ils n'y peuvent rien voir non plus qui témoigne la gêne, & d'ailleurs ils doivent être conſolés par les touches, auſſi juſtes que fines, dont cet artiſte

animoit ſon travail, & qui accuſent avec la plus grande préciſion le caractere des différens objets.

Il a peint de belles étoffes & en a bien repréſenté le caractere : mais on ne ſauroit dire qu'il ait bien drapé. Il a même ſouvent péché par la diſpoſition des plis, & l'on voit qu'au lieu de faire un choix fondé ſur des principes, il ſe contentoit de copier les haſards que lui offroit la nature. Comme le haſard offre quelquefois de belles ſuites de plis, il n'eſt pas rare d'en trouver auſſi dans les tableaux du *Titien*.

Il eſt, entre les peintres d'hiſtoire, l'un de ceux qui ont le mieux fait le payſage. Ses ſites ſont bien choiſis, ſes arbres ſont variés dans leurs formes, & leur feuillé eſt bien rendu. Il avoit coutume, pour rendre ſes payſages plus piquans, d'y repréſenter quelques effets extraordinaires de la nature.

Ecole Lombarde ; elle ſe diſtingue par la grace, par un goût de deſſin agréable quoiqu'il ne ſoit pas d'une grande correction, par un pinceau moëlleux & une belle fonte de couleur.

Antonio Allegri, dit le Correge, en eſt le pere & l'ornement. Il naquit à Correge ou dans un village voiſin de cette ville. Quelques écrivains placent ſa naiſſance en 1490 ; mais Mengs, que nous allons ſuivre conſtamment dans ce que nous dirons de ce peintre, croit plus vraiſemblable qu'il eſt né quatre ans plus tard, & regarde comme certain qu'il eſt mort en 1534 à l'âge de quarante ans. Il fut marié deux fois & eut des enfans de ſes deux femmes.

L'opinion la plus générale eſt que le *Correge* eſt né de parens pauvres & de baſſe extraction ; d'autres prétendent, mais ſans preuve, qu'il étoit d'une famille noble

& très-riche : Mengs prend un milieu entre ces deux ſentimens, & croit qu'il jouiſſoit d'une aiſance honnête, proportionnée au pays & au temps où il vivoit. La rareté des eſpeces & la langueur de la circulation eſt prouvée par la ſorte de monnoie dans laquelle on payoit le *Correge*, à qui l'on donnoit en cuivre des ſommes aſſez fortes. Mengs ſe confirme dans l'opinion que cet artiſte n'étoit pas infortuné, par l'inſpection de ſes ouvrages, dans leſquels il ne trouve pas, comme dans ceux des peintres qui languiſſoient dans la pauvreté, des témoignages de léſine, ni même d'économie. Ses tableaux ſont peints ou ſur des toiles très-fines, ou ſur de bons panneaux, ou même ſur du cuivre : ils ſont finis avec beaucoup de ſoin, & ne ſemblent pas être l'ouvrage d'un homme qui attendit le paiement avec impatience ; les couleurs les plus cheres & les plus difficiles à employer n'y ſont pas épargnées ; elles s'y trouvent même avec une ſorte de profuſion. Enfin on ſait qu'il employoit pour faire les modeles de ſa coupole de Parme, le Begarelli, ſculpteur eſtimé même de Michel-Ange, & aucun peintre aujourd'hui ne ſeroit en état de payer à un bon ſculpteur les modeles néceſſaires pour un ouvrage ſi conſidérable.

On donne pour preuve de la pauvreté du Correge & de la foible rétribution qu'il tiroit de ſes ouvrages, la ſomme de cent ſoixante dix écus qu'il reçut en monnoie de cuivre pour ſa ſeconde coupole. C'eſt de ce même fait que Mengs tire la preuve que le *Corrège* étoit aſſez honnêtement payé eu égard à ſon pays. En effet, comme une coupole exige beaucoup de tems & des avances conſidérables de la part de l'artiſte, il eſt néceſſaire qu'il reçoive ſon payement en différens termes. Les cent

ſoixante & dix écus que reçut *le Corrège* ne faiſoient donc que la plus foible partie des ſommes qu'il avoit reçues pendant le cours de l'ouvrage, & Raphaël qui vivoit dans un pays plus riche, & qui fut le plus richement payé de tous les peintres de ſon tems, ne reçut que douze cens écus d'or pour chacune des loges du Vatican. Le dernier payement fait au *Corrège* fut, dit-on, la cauſe de ſa mort; il voulut porter lui-même toute la ſomme qu'il venoit de recevoir, & la fatigue lui donna une fluxion de poitrine.

Il commença, comme tous les autres peintres de ſon tems, par imiter uniquement la nature; mais comme il étoit principalement touché de la grace, il purgea ſon deſſin de toutes les parties tranchantes & angulaires. Il reconnut que les grandes formes contribuent à rendre un ouvrage gracieux; il rejetta toutes les petites parties, agrandit les contours, évita les lignes droites & les angles aigus, & donna ainſi une certaine grandioſité à ſon deſſin. Il le rendit élégant & large, il en varia les contours, & les rendit ondoyans, mais il ne fut pas toujours pur & correct.

» Il ne répandoit pas, comme Raphaël, qui lui eſt » fort inférieur en cette partie, la lumière ſur tout le » tableau; mais il plaçoit les jours & les ombres où » il croyoit qu'ils feroient le meilleur effet. Si le » jour tomboit naturellement ſur l'endroit qu'il vouloit » tenir éclairé, il l'imitoit tel qu'il le voyoit; ſinon, » il plaçoit dans cet endroit un corps clair ou opaque, » de la chair, une draperie, ou tout autre objet qui » pouvoit produire le degré de lumière qu'il ſouhai- » toit, &, par ce moyen, il parvint à la beauté idéale » du clair-obſcur. A cette partie du clair-obſcur, il

» joignit une eſpèce d'harmonie, c'eſt-à-dire qu'il » diſtribua ſon clair-obſcur de façon que la plus grande » lumière & l'ombre la plus forte ne ſe préſentoient » que ſur une ſeule partie de ſes tableaux. Son goût » délicat lui apprit que la trop forte oppoſition des » lumières & des ombres cauſe une grande dureté; » auſſi ne plaça-t-il pas le noir à côté du blanc comme » d'autres artiſtes qui ont, ainſi que lui, cherché la » beauté dans la partie du clair-obſcur; mais il paſſa, » par une gradation inſenſible, d'une couleur à une » autre, mettant le gris obſcur à côté du noir, & le » gris clair à côté du blanc, de ſorte que ſes ouvrages » ſont toujours d'une grande douceur. Il ſe garda bien » auſſi de mettre enſemble de fortes maſſes de jour & » d'ombre. S'il avoit à faire une partie très-éclairée » ou très-fortement ombrée, il n'en plaçoit pas im- » médiatement à côté une autre de la même eſpèce; » mais il laiſſoit entre deux un grand intervalle de » demi-teinte, par lequel il ramenoit l'œil d'une grande » tenſion au repos. Par cet équilibre des couleurs, l'œil » du ſpectateur reçoit continuellement des ſenſations » différentes, & il n'éprouve jamais de fatigue, parce » qu'il trouve toujours des beautés nouvelles dans l'ou- » vrage qu'il contemple «.

Le *Correge* commença par peindre à l'huile, genre de peinture ſuſceptible d'une touche délicate & ſuave; & comme ſon caractere le portoit à tout ce qui eſt agréable, il donna tout de ſuite un ton moëlleux à ſes tableaux. Il chercha des couleurs tranſparentes pour repréſenter des ombres conformes à la nature, & adopta une manière de glacer qui fit paroître réellement obſcures les parties ombrées. C'eſt à quoi l'on ne peut

parvenir par les couleurs les plus ſombres, ſi elles ne ſont pas tranſparentes, parce que la lumière réfléchit ſur leur ſuperficie, & qu'elles ne repréſentent par conſéquent qu'une couleur obſcure, mais éclairée; au lieu que les couleurs tranſparentes, abſorbant les rayons de la lumière, repréſentent une ſuperficie réellemént obſcure. Il empâta fortement les rehauts, parce qu'ils doivent être d'une touche propre à recevoir un nouveau degré de la clarté du jour. Il s'apperçut que la lumière qui vient du ſoleil n'eſt pas blanche, mais jaunâtre, & que les reflets de lumière doivent tenir de la couleur des corps d'où ils rejailliſſent : & ce fut ainſi qu'il parvint à la théorie de l'emploi des couleurs dans les trois parties, les jours, les ombres & les reflets. Mais c'eſt ſur-tout dans la couleur de ſes ombres qu'il faut chercher à l'imiter, car ſes lumières ſont trop claires & un peu lourdes, & ſes chairs ne ſont pas aſſez tranſparentes.

Le *Corrège* ne doit pas être choiſi pour modèle, de toutes les ſortes d'expreſſions. Né pour les graces, il ne pouvoit conſentir à les abandonner, & il affoibliſſoit toutes les affections qui tendent à les altérer. S'il peint la douleur, c'eſt celle d'un enfant qui ſera bientôt remplacée par les ris; s'il peint la colère, c'eſt celle d'une jeune & douce amante. Quant à la diſtribution, il chercha plus à placer ſes figures de manière à fournir de grandes maſſes d'ombre & de lumière, qu'à les faire concourir à une expreſſion générale.

Dans ſes draperies mêmes, il a toujours eu la grace pour objet. Il chercha plus les maſſes que l'expreſſion, & préféra l'agréable au beau. Ses draperies ſont larges & légères; mais les plis n'en ſont pas ſavamment diſ-

tribués; quelquefois même, chez lui, les vêtemens cachent & coupent les figures. Mais il a été ſavant dans les couleurs des étoffes; elles ſont preſque toujours moëlleuſes, & s'il les choiſit ſouvent d'une teinte ſombre, c'eſt pour donner aux chairs plus d'éclat & de délicateſſe.

En cherchant le gracieux, l'agréable, ce qui doit plaire enfin, il devoit trouver l'harmonie; c'eſt auſſi dans cette partie qu'il a excellé. Comme la délicateſſe de ſon goût ne lui permettoit pas de ſouffrir de fortes oppoſitions, il falloit bien qu'il devînt un grand maître dans cette partie qui n'eſt autre choſe que l'art de paſſer d'un extrême à l'autre par des nuances intermédiaires qui les lient doucement entr'eux. Il fut harmonieux dans le deſſin, en coupant par des lignes courbes les lignes droites qui formeroient des contours anguleux, & en rendant toujours ſon trait ondoyant. De même, tant dans les lumières que dans les ombres, il plaça toujours entre les deux extrêmes un eſpace deſtiné à les unir & à ſervir de paſſage de l'un à l'autre. La délicateſſe de ſes organes lui avoit fait ſentir mieux qu'à tout autre artiſte qu'après une certaine tenſion les yeux ont beſoin de repos: il eut donc ſoin de faire ſuivre une couleur franche & dominante par une demi-teinte, & de conduire, par une gradation inſenſible, l'œil du ſpectateur au même degré de tenſion d'où il étoit parti. Ainſi, dit Mengs, une muſique agréable & mélodieuſe arrache ſi doucement au ſommeil que le réveil reſſemble plutôt à un enchantement qu'à un ſommeil interrompu.

Un goût délicat dans la couleur, une parfaite intelligence du clair-obſcur, l'art d'unir le clair au

clair, l'ombre à l'ombre; celui de détacher les objets du fond, une harmonie enfin que perſonne n'a jamais ſurpaſſée ni même égalée, voilà dans quelles parties jointes à la grace le *Corrège* eſt au-deſſus de tous les autres peintres.

Les CARRACHES, *Louis* & les deux frères *Auguſtin* & *Annibal* ſes couſins-germains, peuvent être regardés comme les pères de la ſeconde *école Lombarde*, qu'on diſtingue quelquefois par le nom d'ÉCOLE DE BOLOGNE. Ils furent les reſtaurateurs de l'art qui s'étoit obſcurci dans l'Italie entière après y avoir jetté tant d'éclat. Tous trois étoient de Bologne, & leur naiſſance étoit obſcure: le père d'*Auguſtin* & d'*Annibal* étoit Tailleur. Tous trois différoient peu par leur âge: *Louis* naquit en 1555, *Auguſtin* en 1557, & *Annibal* en 1560.

Louis, comme le plus âgé, fut le maître des deux autres. Il avoit étudié les ouvrages du Titien & de Paul Véronèſe à Veniſe, ceux d'André del Sarte, à Florence; ceux du Corrège, à Parme; ceux de Jules-Romain à Mantoue; mais c'étoit ſur-tout la manière du Corrège qu'il tâchoit d'imiter. *Annibal* ſe partagea entre le Corrège & le Titien; *Auguſtin*, leur émule dans la peinture, avoit l'eſprit cultivé par les lettres, & donnoit une partie de ſon tems à la poéſie, à la muſique, à la danſe & aux exercices du corps; mais il ſe conſacroit principalement à la gravure qu'il avoit appriſe de Corneille Cort. Souvent ils travailloient tous les trois aux mêmes ouvrages; & l'on admiroit que leurs mains paruſſent être conduites par un même eſprit.

Ils établirent à Bologne une académie que leur zèle pour le progrès de l'art fit nommer d'abord l'*academia*

degli Deſideroſi, & qu'on appella dans la ſuite l'académie des *Carraches*, parce que la gloire que s'acquirent ces trois artiſtes ne permit pas de donner un nom plus illuſtre à un établiſſement dont ils étoient les auteurs. On y poſoit le modèle, on y profeſſoit la perſpective & l'anatomie, on y donnoit des leçons ſur les belles proportions de la nature, ſur la meilleure manière d'employer les couleurs, & ſur les principes des ombres & des lumières. On y faiſoit ſouvent des conférences, & non-ſeulement des artiſtes, mais des gens de lettres y propoſoient, y éclairciſſoient des difficultés relatives à l'art.

La réputation des *Carraches* ne reſta pas renfermée dans la Lombardie; elle s'étendit juſqu'à Rome, & le Cardinal Odoard Farnèſe qui vouloit que la peinture ajoutât ſes richeſſes à la magnificence de ſon palais, crut *Annibal* digne de le décorer. Il le manda, & le peintre de Bologne, qui n'avoit pu prendre encore qu'une connoiſſance imparfaite des chefs-d'œuvre de l'antiquité & de ceux de Raphaël, ſaiſit avec joie cette occaſion d'acquérir des connoiſſances nouvelles, en exerçant celles que déja il avoit acquiſes. Appellé à Rome comme un grand maître, il ne crut pas ſe dégrader en commençant par y reprendre le perſonnage d'étudiant, & il partagea ſes journées entre les travaux qui lui étoient confiés & l'étude des antiques & des plus beaux ouvrages des modernes.

Dès-lors il changea ſa manière. Il avoit juſques là regardé comme les premières parties de l'art la couleur du Titien & la ſuavité du Corrège; il reconnut que ces parties ſi attrayantes étoient cependant ſubordonnées à deux autres plus nobles; la repréſentation de l'ame & celle de la beauté. C'eſt en faiſant de ces deux parties

les premiers objets de ſes travaux, que le peintre élève ſon art à n'être plus ſeulement une imitation de la nature extérieure; mais à donner une idée céleſte de la nature de l'homme par la beauté de ſes formes, & à fixer en quelque ſorte ſur la toile, par l'expreſſion, le ſouffle de vie qu'il a reçu de ſon auteur. Il s'apperçut que le ſoin de repréſenter ſeulement la nature colorée, appartient à des genres inférieurs de l'art, & que la deſtination du premier genre, celui de l'hiſtoire, eſt ſur-tout de repréſenter la nature animée. Il ſentit que les genres inférieurs doivent emprunter leurs premiers charmes de la couleur, parce qu'ils ſont deſtinés à plaire aux yeux, & qu'ils ne doivent négliger aucuns moyens de ſéduction, parce qu'ils ne peuvent attacher par aucun intérêt puiſſant; mais que le genre de l'hiſtoire doit uſer avec modération de ces preſtiges, parce qu'ayant aſſez de dignité pour maîtriſer la penſée, il doit rejetter tout ce qui peut la diſtraire. Mais il ne ſentit peut-être pas aſſez qu'elle doit aſſurer par l'effet l'impreſſion qu'elle veut produire, & que le ton du tableau doit en fortifier l'expreſſion.

Il employa huit ans à décorer le palais Farnèſe, ne recevant que dix écus par mois. Quand l'ouvrage fut entièrement terminé, on lui apporta cinq cens écus. Le *Carrache*, né dans la pauvreté, & accoutumé à une vie pauvre, avoit pour l'argent un mépris très-ſincère dont il donna pluſieurs fois les preuves les moins équivoques: mais il regarda la foibleſſe de la récompenſe qu'il recevoit comme un témoignage du mépris qu'on faiſoit de ſes talens, & cette injure le plongea dans une mélancolie qui abrégea ſes jours. Il mourut à Rome en 1606, âgé de quarante-neuf ans.

On a ſouvent confondu les ouvrages des différens

Carraches, parce qu'il y avoit une grande reſſemblance dans leur manière, ſur-tout avant qu'*Annibal* ſe fût établi à Rome. Cependant chacun d'eux avoit un caractère marqué qui peut le faire reconnoître. *Louis* avoit moins de feu, mais plus de grace & de *grandioſité*; *Auguſtin* plus d'eſprit dans la conception, plus d'agrément dans l'exécution; c'eſt de lui qu'eſt, dans la galerie Farnèſe, le tableau qui repréſente Galathée entre les bras d'un triton, & celui d'Aurore & de Céphale; *Annibal* ſe caractériſe par plus de fierté, par un deſſin plus profond, une expreſſion plus vive, une exécution plus ferme.

M. Raynolds qui a vu à Bologne les ouvrages de *Louis*, marque pour ce peintre un goût de prédilection. Il l'offre ſur-tout comme le premier modèle dans ce qu'il appelle le ſtyle en peinture, & qui n'eſt autre choſe que la faculté de diſpoſer les couleurs de manière à exprimer nos idées ou nos ſentimens, comme les paroles ont la même deſtination dans le diſcours. » *Louis* » *Carrache*, dit-il, eſt celui qui, dans ſes meilleurs » ouvrages, ſemble approcher le plus de la perfection » dans cette partie; ſes jours & ſes ombres, larges » ſans affectation; la ſimplicité de ſon coloris qui, mé» nagé avec intelligence, ne diſtrait pas le regard de » l'objet qui doit l'occuper; l'effet impoſant de ce » demi-jour qui ſemble répandu ſur toutes ſes produc» tions, conviennent mieux, ſelon moi, aux ſujets » graves & majeſtueux que ce brillant plus factice » de la lumière du ſoleil dont le Titien a éclairé ſes » ouvrages. Il eſt malheureux que les productions de » *Louis*, dont je crois l'étude ſi utile aux élèves ne ſe » trouvent qu'à Bologne. Ses ouvrages ſont dignes de

» fixer l'attention des jeunes artiſtes, & je crois que » ceux qui voyagent devroient prolonger plus qu'ils ne » le font ordinairement leur ſéjour en cette ville ».

Annibal, entre les grands maîtres, eſt compté parmi ceux qui peuvent ſervir de modèle pour la ſcience & la beauté du deſſin : c'eſt pour cet objet d'étude que les figures feintes de ſtuc qu'il a repréſentées dans la galerie Farnèſe ſont préférées à ſes tableaux. Ceux qui le blâment d'être devenu moins coloriſte à Rome qu'il ne l'avoit été à Bologne, doivent cependant reconnoître que c'eſt à ſa ſeconde manière qu'il doit ſur-tout le grand nom dont il jouit. Les critiques ſévères trouvent que ſon deſſin eſt trop peu varié dans les formes ; qu'il excelloit ſeulement dans la beauté mâle ; qu'en imitant les formes des ſtatues antiques, il en a quelquefois approché, mais ſans être parvenu à la ſublimité des idées & du ſtyle qui formoit le caractère des anciens, en ſorte qu'il a bien imité l'extérieur de leur manière, mais qu'il n'a pas pénétré l'intérieur de ces admirables artiſtes, ni les raiſonnemens profonds qui les déterminoient.

Les ſuccès d'*Annibal* & ſa gloire bien méritée ont peut-être été nuiſibles à l'art. La plupart des artiſtes qui ſont venus après lui, ſéduits par ſon mérite & ſa réputation, ſe le ſont propoſé pour objet de leurs études au lieu de remonter principalement aux maîtres qui avoient été les ſiens, & qu'il n'avoit pas égalés. Il en eſt réſulté qu'eux-mêmes ne ſont pas devenus les égaux d'Annibal, & qu'ils ont chargé ſes défauts ſans atteindre à ſes beautés ; qu'ils ſe ſont plus attachés aux formes qui indiquent la vigueur, qu'à celles qui produiſent la grace ; qu'ils ont négligé l'expreſſion des affections intérieures

intérieures pour l'imitation des formes extérieures, au lieu de faire contribuer les formes extérieures à exprimer les affections de l'âme, & qu'ils ne ſe ſont pas élevés enfin aux ſublimes conceptions de Raphaël. Dans l'*école Françoiſe*, le Brun s'étoit formé ſur les ouvrages originaux d'Annibal, le Sueur n'avoit guère pu étudier Raphaël que par des eſtampes faites d'après ce maître; & cependant il l'emporta ſur ſon émule dans le genre de beauté qui intéreſſe l'ame, & dans l'expreſſion des mouvemens intérieurs qui l'affectent.

L'ÉCOLE FRANÇOISE eſt ſi différente d'elle-même dans ſes différens maîtres, & il y a eu, s'il eſt permis de parler ainſi, tant de différentes *écoles* dans cette *école*, qu'il eſt bien difficile de la caractériſer. Entre ſes artiſtes les uns ſe ſont formés ſur des peintres Florentins ou Lombards; d'autres ont étudié à Rome la manière Romaine; d'autres ont cherché celle des peintres Vénitiens; quelques-uns ſe ſont diſtingués par une manière qu'ils paroiſſent ne devoir qu'à eux-mêmes. Quel eſt, de tant de ſtyles différens, celui qui caractériſera notre *école?* En parlant généralement, & laiſſant à part les exceptions, on diroit peut-être que ſon caractère eſt de n'avoir pas de caractère particulier, mais de ſe diſtinguer par ſon aptitude à imiter celui qu'elle veut prendre. On pourroit encore, en ne la conſidérant toujours qu'en général, dire qu'elle réunit en un degré moyen les différentes parties de l'art, ſans ſe diſtinguer par aucune partie ſpéciale, ni en porter aucune à un degré éminent.

Il ne ſeroit pas plus aiſé de marquer le tems où la peinture a commencé parmi nous. On ſait que la France avoit très-anciennement des peintres ſur vitres

& des peintres en miniatures; & que même, dans ces deux genres, l'Italie eut quelquefois recours à nos artiſtes. Enfin, quand François Ier. manda le Roſſo ou maître Roux, Florentin, & le Primatice, Bolonois, elle poſſédoit un aſſez grand nombre de peintres qui ne ſe diſtinguoient pas, il eſt vrai, par un talent ſupérieur, mais qui furent du moins en état de travailler ſous ces maîtres étrangers.

Le plus ancien des peintres françois qui ait laiſſé un nom eſt JEAN COUSIN, qui exerça le plus ſouvent ſon talent ſur des vitres, mais qui s'eſt auſſi diſtingué par des tableaux. On regarde celui du jugement dernier, dans la ſacriſtie des Minimes du bois de Vincennes, comme un témoignage de la fertilité de ſon génie: ce morceau eſt gravé. *Jean Couſin* exerçoit auſſi la ſculpture. Il étoit correct, mais peu élégant dans ſon deſſin.

La peinture, quelque tems encouragée par François Ier, tomba dans un état de langueur, d'où elle ne put ſe relever que ſous le règne de Louis XIII. Ce fut alors que florit JACQUES BLANCHARD, formé à l'*école* de Veniſe, & que nous appellons le *Titien François*. Comme il eſt mort jeune, & ſans avoir laiſſé d'élèves qui aient perpétué ſon talent, on peut le regarder comme un bon artiſte iſolé, & non comme l'un des inſtituteurs de l'*école françoiſe*.

La France n'a pas non plus le bonheur de pouvoir compter entre les maîtres de ſon *école*, l'un des plus grands peintres, ou le plus grand peut-être, qu'elle ait produit. Comme c'eſt preſque toujours en Italie qu'il a exercé ſes talens, l'Italie le revendique: mais la France, fière de lui avoir donné la naiſſance &

la première éducation, ſe conſole de ne pouvoir le compter au nombre des fondateurs de ſon *école*, en le comptant du moins au nombre de ſes artiſtes.

On entend bien que nous parlons du *Pouſſin*, que les François appellent le *Raphaël de la France*, mais qui n'eut pas d'*école* & ne laiſſa pas d'élèves comme le peintre d'Urbin.

Nicolas Poussin, naquit à Andely en Normandie en 1594, d'une famille originaire de Soiſſons. Son pere étoit noble, mais ſans fortune. Le jeune *Pouſſin*, pendant le cours de ſes études littéraires, manifeſta ſon goût pour le deſſin, & il y fit des progrès rapides dès qu'il eut obtenu de ſon père la permiſſion de s'y livrer. Il quitta vers l'âge de dix-huit ans la province où il avoit pris naiſſance, pour venir à Paris chercher des maîtres; mais, comme nous l'avons dit, l'art y étoit dans un état de langueur. *Pouſſin* prit ſucceſſivement les leçons de deux peintres dont l'un étoit ſans talent, & l'autre avoit ſeulement quelqu'habileté dans le portrait. Il ne tarda pas à reconnoître le peu de fruit qu'il pourroit recueillir ſous de tels inſtituteurs, & les quitta au bout de quelques mois. Il avoit appris ſous eux la manœuvre de l'art, & il n'eut plus d'autres maîtres que des eſtampes gravées d'après Raphaël & Jules-Romain. Ses deſirs s'élançoient vers Rome, il en entreprit deux fois le voyage, différens obſtacles le forcèrent à l'interrompre.

Enfin, après avoir fait dans la capitale & dans les provinces des travaux mal récompenſés, il connut à Paris le Cavalier Marin, célèbre par le poëme d'Adonis, où il a répandu avec tant de profuſion tout l'éclat & tout l'abus de l'eſprit. Le Cavalier reconnut dans le

jeune *Pouſſin* un peintre vraiment poëte; & comme l'amour-propre a toujours la principale influence ſur les jugemens des hommes, il ſentit d'autant plus d'inclination à l'eſtimer, que l'artiſte ſe plaiſoit à deſſiner des ſujets tirés de l'Adonis. Il alloit retourner à Rome, & lui offrit de l'y conduire; mais *Pouſſin* étoit retenu à Paris par quelques ouvrages commencés, & entr'autres par le tableau repréſentant la mort de la Vierge qu'il faiſoit pour l'Egliſe de Notre-Dame. Dès qu'il fut libre, il entreprit pour la troiſième fois le voyage de Rome, & y arriva, à l'âge de trente ans, au printems de l'année 1624.

Il y retrouva le Cavalier Marin, mais prêt à partir pour Naples, où il mourut bientôt après. Il fut connu, par ſon moyen, du Cardinal Barberin, neveu d'Urbain VIII; mais ce Cardinal alloit partir pour ſes légations. Ainſi le *Pouſſin*, déjà hors de la première jeuneſſe, ſe trouva dans une ville étrangère, ſans connoiſſances, ſans appui, ſans aucune autre reſſource qu'un talent qui devoit être mal apprécié parce qu'aucun prôneur ne le faiſoit valoir. Réduit à un état de misère qui auroit plongé dans le déſeſpoir une ame foible, pouvant à peine tirer de ſes ouvrages le prix que lui coûtoient les toiles, les couleurs, & une miſérable ſubſiſtance, il ſe trouvoit heureux parce qu'il pouvoit étudier l'antique & Raphaël. C'eſt ainſi qu'avec une paſſion vive & facile à ſatisfaire, on peut trouver le bonheur dans le ſein de l'infortune, comme les ames vulgaires que ne tranſporte aucun goût dominant, n'éprouvent qu'une langueur douloureuſe dans le ſein de la proſpérité.

Le *Pouſſin* avoit d'autant plus de peine à ſubſiſter de

ſon talent, qu'il y a dans les arts une ſorte de mode, & que ſa manière étoit fort éloignée de la mode dominante. D'ailleurs l'artiſte ne devient pas aiſément célèbre quand l'homme n'eſt pas connu, & le *Pouſſin* vivoit dans la plus grande retraite. Il fut une fois obligé de donner pour huit francs un tableau dont un jeune peintre un peu moins inconnu fit une copie qu'il vendit le double.

Au lieu de travailler à multiplier le nombre de ſes ouvrages pour ſuppléer par la quantité à la foibleſſe du prix qu'il en recevoit, le *Pouſſin*, animé de ce courage que donne un violent amour des arts, conſacroit la plus grande partie de ſon tems à l'étude. Lié avec le ſculpteur Duqueſnoy, ſi connu ſous le nom de François Flamand, il copioit les antiques au crayon, il les modeloit en bas ou en plein relief, il les meſuroit dans toutes leurs parties : il ſe promenoit dans les vignes, & dans les lieux les plus écartés de la campagne de Rome ; conſidérant & deſſinant les ſtatues des Grecs & des Romains, fixant dans ſa mémoire ou ſur le papier les vues les plus agréables, & ſaiſiſſant les plus beaux effets de la nature. Il eſquiſſoit tout ce qui pouvoit lui ſervir un jour, arbres, terraſſes, accidens de lumière, compoſitions d'hiſtoire, diſpoſitions de figures, ajuſtemens de draperies, armes, vêtemens & uſtenſiles des anciens. Pouvoit-il ſe plaindre de la pauvreté, lorſque chaque ſoir il rentroit dans ſon humble logis pour y ajouter de nouvelles richeſſes au tréſor qu'il accumuloit ? Des témoins de ſa vie l'auroient cru malheureux ; & tous ſes inſtans étoient des jouiſſances.

Il ne faut pas croire qu'il perdît pour l'art les inſtans où il ne manioit ni les pinceaux, ni le crayon, ni

l'ébauchoir. Il appliquoit alors ſon eſprit à chercher la raiſon des beautés qu'il avoit obſervées, il approfondiſſoit par la méditation la théorie de ſon art, il étudioit la géométrie, & ſur-tout l'optique, il reprenoit avec un ſavant chirurgien les anciennes études anatomiques qu'il avoit faites à Paris, il les repaſſoit dans les écrits & ſur les planches de Véſale. Il mettoit à profit le tems même où il marchoit dans les rues, obſervant les paſſans, leurs phyſionomies, leurs attitudes, les plis de leurs habits, le jeu des paſſions qui ſe peignoient ſur leurs viſages; & ſi quelques-unes de ces obſervations lui ſembloient dignes d'être conſervées, il en faiſoit des eſquiſſes légères.

Son génie avoit de trop grandes conformités avec celui de Raphaël, pour que ce ne fût pas le maître auquel il donnât la préférence ſur tous les autres. Le Dominiquin recevoit ſon ſecond hommage, il étudioit le Titien pour le coloris; on aſſure même qu'il copia quelques tableaux de ce maître; & ſi, dans la ſuite, il négligea d'obſerver ſes principes, ce fut, ſans doute, par une détermination réfléchie.

Enfin, le Cardinal Barberin revint à Rome après avoir terminé ſes ambaſſades de France & d'Eſpagne; il employa, il fit connoître les talens du *Pouſſin*, & ſi ce grand artiſte ne parvint pas aux richeſſes qu'il mépriſoit, il ceſſa du moins de connoître l'infortune. La mort de Germanicus fut le premier tableau qu'il peignit pour ce Cardinal. Il ne fit jamais d'avance le prix des ouvrages qu'on lui demandoit; il écrivoit derrière la toile le prix qu'il mettoit à ſon tableau quand il étoit terminé, & cette valeur étoit toujours modique, eu égard au talent & à la réputation de l'artiſte. Il refuſoit conſtam-

ment de recevoir aucune ſomme ſupérieure à l'eſtimation que lui-même avoit faite ; on lui avoit envoyé cent écus pour le rav ſſement de Saint-Paul, il en renvoya cinquante. Auſſi arriva-t-il que des ouvrages dont il n'avoit demandé que ſoixante écus, en furent vendus mille peu d'années après.

Sa réputation vint de Rome en France. Il y fut mandé par le miniſtre des Noyers qui avoit la ſurintendance des bâtimens du Roi, & ne ſe rendit qu'avec peine à cette invitation. Il eut un logement aux Tuileries & le titre de premier peintre du Roi : mais ces honneurs furent bientôt empoiſonnés par les manœuvres de l'envie. Le Vouet, ſes éléves, & juſqu'au Payſagiſte Fouquieres, critiquoient amèrement les ouvrages qu'il mettoit au jour, & même ceux qu'il n'avoit pas encore faits; on cabaloit contre lui auprès du Miniſtre. Il obtint un congé pour aller à Rome chercher ſa femme & arranger ſes affaires, & il ſe promit bien en partant de ne plus revenir.

Il mourut à Rome en 1665 à l'âge de ſoixante-onze ans. Il lui auroit été facile de s'enrichir, s'il eût voulu profiter de l'empreſſement avec lequel on cherchoit à ſe procurer de ſes tableaux; mais il avoit choiſi par goût l'état de médiocrité, il avoit inſpiré à ſa femme la même modération, & ils n'avoient pas même un ſeul domeſtique pour les ſervir.

Quoiqu'il ſoit aiſé de diſtinguer ſes tableaux de ceux de tous les autres maîtres, il s'étudioit cependant à en varier la manière & le ton, leur donnant une touche plus ferme ou plus molle, une teinte plus gaie ou plus auſtère, un ſite plus riant ou plus ſauvage, une lumière plus large ou plus reſſerrée ſuivant les ſujet

qu'il avoit à traiter & l'impreſſion qu'il ſe propoſoit de faire. Il avoit appliqué à la peinture la théorie des modes que les Grecs avoient introduits dans la muſique; le Dorien pour les ſentimens graves & ſérieux, le Phrygien pour les paſſions véhémentes, le Lydien pour les affections douces & agréables, l'Ionique pour les fêtes, les baccanales & les danſes. C'eſt ce qu'il nous apprend lui-même par une de ſes lettres. Mais s'il ſe plaiſoit à varier ſes ſujets & la manière de les traiter, il croyoit qu'il étoit indigne de l'art de traiter des ſujets qui manquaſſent de nobleſſe.

Ses compoſitions toujours profondément & judicieuſement penſées lui ont mérité le titre de *peintre des gens d'eſprit :* ſon attention à obſerver rigoureuſement toutes les parties du coſtume pourroit lui faire donner auſſi le titre de *peintre des ſavans.* Quelques belles parties qu'aient poſſédées les grands maîtres, je ne crois pas que les ouvrages d'aucun d'eux laiſſent d'auſſi profonds ſouvenirs ; & cela vient de l'attention qu'avoit le *Pouſſin* de fortifier par tous les moyens de l'art réunis, l'impreſſion qu'il vouloit exciter. Quand on a vu une fois *le teſtament d'Eudamidas*, *la mort de Germanicus*, *l'Arcadie*, on s'en reſſouvient toujours, & l'on ne s'en rappelle jamais la mémoire ſans éprouver une ſenſation forte, & ſe livrer à des réflexions profondes.

Auſſi le but qu'il ſe propoſoit conſtamment, & qu'il croyoit être celui de l'art, étoit de parler à l'ame : tous ſes efforts tendoient à frapper ce but. On peut même avancer que ce principe lui avoit fait négliger, non la couleur, car il avoit celle qui convenoit à ſon objet, mais les alléchemens du coloris : il auroit craint de diſtraire le ſentiment & la réflexion par la ſenſation

paſſagère du plaiſir des yeux ; il ſe propoſoit d'attacher & non de briller. Je ne doute pas que le coloris du *Pouſſin*, ce coloris tant de fois critiqué, n'entre pour beaucoup dans la cauſe de l'impreſſion profonde & durable que font ſes tableaux. En effet, s'il eſt vrai, comme chacun peut aiſément l'obſerver en faiſant un retour ſur lui-même, qu'un grand éclat ſoit un obſtacle au recueillement intérieur, il faut reconnoître que jamais artiſte n'a mieux connu que lui le devoir du peintre qui ne ſe propoſe l'avantage de plaire que comme un moyen qui conduit à inſtruire.

Et il ne faut pas croire que ce ſoit par un menſonge contre la nature que le *Pouſſin* ait éteint l'éclat qui auroit nui à ſon projet. Il avoit obſervé que les carnations n'ont toute leur fraîcheur, & les couleurs, toute leur vivacité, que vues de près ; mais qu'elles s'éteignent lorſqu'elles ſont vues à une certaine diſtance, & que c'eſt par un menſonge, & pour ſatisfaire plutôt les yeux que la raiſon que les peintres donnent à des objets, qui ſont cenſés à une diſtance conſidérable de l'œil, le brillant qu'ils ne peuvent avoir que lorſqu'ils en ſont voiſins. Il eut donc la ſatisfaction de rendre la vérité, en même-tems qu'il rejettoit une ſorte de coquetterie contraire à la ſageſſe de ſes vues.

S'il n'a pas conſtamment imité les Vénitiens dans l'épanchement des ombres & des lumières par grandes maſſes, c'eſt qu'il n'a pas cru que l'art dût ſe propoſer d'imiter le plus ſouvent ce qui eſt offert le plus rarement par la nature. Il croyoit que, ſans recourir à cet artifice, on avoit aſſez de moyens de détacher les objets par la dégradation des teintes, & par l'interpoſition de l'air en plus ou moins grande quantité, en proportion des diſtances.

Toujours fidèle au principe d'inſpirer au ſpectateur du recueillement & non de la diſtraction, il n'a répandu dans ſes compoſitions que des richeſſes grandes, nobles & ſimples, de belles maſſes d'architecture, & non des ornemens de détail; de ſuperbes payſages & non des jardins de plaiſance; des draperies majeſtueuſes & non des parures. On lui a reproché d'avoir quelquefois trop multiplié les plis, & il n'eſt pas abſolument au-deſſus de cette critique.

S'il ne reſſemble à aucun moderne, ce n'étoit pas non plus avec les modernes qu'il avoit cherché à s'établir une concurrence. Il avoit étudié l'art des anciens dans leurs ſtatues, leurs bas-reliefs & les veſtiges de leurs peintures. Par ce qu'il en connoiſſoit, il avoit tenté de pénétrer ce qu'on ne peut plus connoître, c'eſt-à-dire, la manière des Apelles & des autres héros de l'art antique, leur façon de concevoir, les principes qu'ils s'étoient formés, & d'après ces obſervations & ces méditations, il travailloit à faire revivre la peinture des anciens. Nous ſommes loin de vouloir déprimer la beauté des parties que les modernes ont ajoutées à la peinture, & qui paroiſſent avoir été abſolument inconnues des anciens: mais quand on penſe à l'extrême profondeur de jugement qu'ont montrée les Grecs dans toutes les choſes ſur leſquelles nous pouvons les juger, on eſt tenté de croire que les beautés dont ils n'ont pas fait choix n'étoient que des beautés inférieures qui auroient nui à celles dont ils faiſoient les objets de leurs travaux, & l'on n'eſt pas loin de prononcer que le *Pouſſin*, en cherchant à reſſuſciter l'art pittoreſque des Grecs, a ouvert aux artiſtes la plus belle route qu'ils puiſſent ſe propoſer de ſuivre.

Mais, éloigné de la France, & plus admiré qu'imité,

il n'a eu, comme nous l'avons dit, aucune influence ſur l'inſtitution de l'*ecole Françoiſe*. C'eſt l'un de ſes ennemis & de ſes perſécuteurs qu'on peut regarder comme le fondateur de cette *école*, parce que ce ſont ſes élèves, qui, dans le beau ſiècle de nos arts, ont jetté le plus d'éclat. Je parle de SIMON VOUET, qui avoit des talens diſtingués, mais qui auroit perdu l'*école* qu'il créoit, ſi ſes diſciples euſſent conſtamment ſuivi ſa manière. Il avoit la ſorte de grandeur que donne l'extrême facilité ; mais il étoit manièré dans le deſſin, faux dans la couleur, & n'avoit aucune idée de l'expreſſion. Il doit en partie ce qu'il a d'impoſant au menſonge qu'il ſe permit, en établiſſant de grandes teintes générales d'ombres & de lumières pour expédier davantage. On diroit qu'il n'avoit beſoin que de prendre le pinceau pour terminer d'un ſeul coup le ſujet qu'il avoit conçu, & l'on eſt tenté d'être ſatisfait, parce qu'on eſt étonné. Il eut au moins la gloire de détruire la manière fade qui regnoit en France & d'y faire luire l'aurore du bon goût. Il mourut en 1641, âgé de cinquante-neuf ans.

S'il jetta les fondemens de notre *école*, ce fut *le Brun* ſon élève qui acheva l'édifice.

Un ſculpteur médiocre fut le père de CHARLES LE BRUN, né en 1619. Il prenoit ſoin lui-même de l'éducation de ſon fils, le menoit avec lui dans les endroits où l'appelloient ſes travaux, & le faiſoit deſſiner à ſes côtés. Il fut chargé de quelques ouvrages dans les jardins de ce Chancelier Séguier dont la mémoire vivra long-tems, parce qu'il protégea les arts & les lettres. Séguier vit le jeune *le Brun*, fut touché de ſa phyſionomie, admira ſes diſpoſitions pour le deſſin,

l'encouragea, lui fournit des ſecours pécuniaires, & prit ſoin de ſon avancement. *Le Brun* fut placé dans l'*école* du *Vouet*, où il étonna le maître & les élèves par la rapidité de ſes progrès. A l'âge de vingt-deux ans, il avoit fait le tableau des *chevaux de Diomede*, qui ſe ſoutient au Palais Royal à côté des plus grands maîtres. Son protecteur le fit partir l'année ſuivante pour l'Italie avec une forte penſion. Il le recommanda au Pouſſin; mais le jeune artiſte étoit plutôt deſtiné par ſes diſpoſitions naturelles à cette partie moderne qu'on appelle *la grande machine*, qu'à la ſageſſe profonde & réfléchie des artiſtes grecs, dont le Pouſſin auroit pu lui inſpirer le ſentiment. Il ne fut pas cependant inutile au jeune peintre, & ce fut par les conſeils de ce grand maître que *le Brun* étudia les monumens de l'antiquité, les uſages & les habillemens des anciens, leur architecture, leurs rites, leurs ſpectacles, leurs exercices, leurs combats & leurs triomphes. Les avis qu'il ſe plut à donner au jeune *le Brun* forment le lien qui l'attache à l'inſtitution de l'*école Françoiſe*.

A ſon retour en France, *le Brun* ne trouva qu'un ſeul rival, Euſtache le Sueur. Mais plus vanté, plus puiſſamment protégé, & peut-être plus actif & plus occupé de ſes intérêts, il l'emporta ſur ce redoutable émule que la poſtérité lui préfère. Il avoit tous les grands ouvrages & toutes les occaſions de ſe ſignaler; une ſeule qu'on ne put enlever à le Sueur ſuffit pour éterniſer ſon nom dans les faſtes des arts; mais il fallut que le ſiècle qui l'avoit vu naître fût écoulé, pour qu'il obtînt une pleine juſtice.

En vengeant le Sueur de l'aveuglement ou de la partialité de ſes contemporains, n'oublions pas ce que

les arts doivent à *le Brun* de reconnoiſſance. Ce fut deux ans après ſon retour de Rome, que, par le crédit du Chancelier qui l'aimoit, il eut une grande part à l'inſtitution de l'*Académie Royale de Peinture*, qu'on peut regarder comme le ſiége de l'*école Françoiſe*. Juſqu'à cette époque les artiſtes avoient fait un même corps avec les *Maîtres Peintres* en bâtimens, &, dans cette aſſociation monſtrueuſe, l'art étoit ſubordonné au métier purement manuel.

Le Surintendant Fouquet jouiſſoit alors de toutes les faveurs de la fortune qui devoit ſi cruellement le trahir. Son faſte effaçoit celui du trône. Dire qu'il voulut que ſon château de Vaux fut embelli par les talens de *le Brun*, c'eſt aſſez faire entendre que *le Brun* étoit alors regardé comme le premier peintre de la nation. Il ſe l'attacha par une penſion de douze mille livres, qui vaudroit aujourd'hui près de deux fois davantage, indépendamment du prix de ſes tableaux qui devoient lui être payés ſéparément.

Après la diſgrace de Fouquet, *le Brun* travailla pour le Roi, qui lui accorda des lettres de nobleſſe & le titre de ſon premier Peintre, avec une penſion ſemblable à celle que Fouquet lui avoit faite; car il ſembloit que le Monarque ne pût ſurpaſſer le Surintendant en généroſité. Louis XIV aimoit le grand en tout genre, & le premier peintre n'eut pas trop de toute la fécondité, de toute la richeſſe de ſon imagination pour ſatisfaire le goût du Souverain. Sculptures, ornemens intérieurs des appartemens, tapiſſeries, piéces d'orfévrerie & de ſerrurerie, ouvrages de moſaïque, tables, vaſes, luſtres, candélabres, girandoles, tout ſe faiſoit ſous ſa direction & ſur ſes deſſins. Tant de

travaux ne l'empêchèrent pas de multiplier le nombre des tableaux faits en tout ou en partie de ſa main. Ses ouvrages les plus célèbres par eux-mêmes ou par les belles eſtampes qui en ont fait connoître à l'Europe la compoſition, ſont les deux tableaux de Notre-Dame, dont l'un repréſente le martyre de Saint-André & l'autre celui de Saint-Etienne, la Madeleine convertie des Carmelites, la bataille de Maxence & de Conſtantin, la famille de Darius devant Alexandre, les batailles d'Alexandre, le Chriſt aux anges, &c.

Le Brun avoit la conception noble & l'imagination féconde. Jamais il n'étoit inférieur aux plus vaſtes compoſitions qu'il entreprenoit; il les trouvoit avec facilité & les digéroit avec reflexion. Comme il étoit fort inſtruit, il obſervoit rigoureuſement le coſtume & les convenances.

Peu de peintres ont réuni un plus grand nombre de qualités eſſentielles ou acceſſoires de l'art; & ſi l'on eſt obligé de reconnoître qu'il a des ſupérieurs, c'eſt que d'autres ont poſſédé quelques-unes de ces parties en un degré plus éminent. Il étoit très-bon deſſinateur; mais ſon deſſin, loin d'être auſſi élégant que celui de Raphaël, auſſi pur que celui du Dominiquin, eſt plus peſant & moins ſpirituel que celui d'Annibal Carrache qu'il avoit pris pour modèle, parce qu'un imitateur eſt toujours porté à charger les défauts de ſon original. Il avoit pris de l'*école Romaine* la manière de drapper; les vêtemens qu'il donnoit à ſes figures n'étoient pas, comme dans l'*école* de Veniſe, telles ou telles étoffes, mais ſeulement des draperies, & cette manière convenoit au genre héroïque qui étoit celui de ſes ouvrages: mais, dans cette partie, il ne fut pas l'égal du peintre

d'Urbin. Il avoit étudié l'expreſſion des affections de l'ame; on en a la preuve dans ſon traité du caractère des paſſions : mais après avoir obſervé ces caractéres généraux, & en avoir établi les principaux traits, il crut poſſéder dans toute ſon étendue cette ſcience dont l'étendue eſt ſi vaſte; il employa toujours ce petit nombre de caractères qu'il avoit une fois trouvé, & négligea d'étudier ſans ceſſe dans la nature la prodigieuſe variété des nuances par leſquelles nos affections intérieures ſe manifeſtent au-dehors. Il tomba donc dans la manière en ſe répétant toujours, & n'eut pas la fineſſe, la profondeur, l'extrême juſteſſe d'expreſſion de Raphaël; il ne peut même dans cette partie, être comparé à le Sueur. Il aimoit & poſſédoit bien la *grande machine* de l'art; il ſe plaiſoit aux grandes compoſitions, il y mettoit de la vie, du mouvement, de la variété; mais ſans avoir la fougue, l'inſpiration de Rubens. Ses compoſitions ſont bien raiſonnées; mais celles de Rubens ſont créées. *Le Brun* penſoit bien; Raphaël, le Pouſſin, le Sueur penſoient plus profondément. *Le Brun* avoit de l'élévation, mais il ne s'eſt pas élevé comme Raphaël juſqu'au ſublime.

Il ne faut pas ſonger à établir de comparaiſon entre lui & les peintres Vénitiens pour la couleur : on ſait qu'il ne les avoit point étudiés; mais l'*école Romaine* & celle de *Lombardie* offrent des exemples d'une couleur plus ſuave, plus mâle, plus appellante, plus ſolide, & d'un maniment de pinceau plus libre, plus fier, plus moëlleux.

Comme *le Brun* étoit né avec de l'eſprit, & qu'il avoit pris ſoin de le cultiver, il aimoit l'allégorie, parce que ce genre ouvre un vaſte champ aux inventions

ingénieuſes. Pour montrer encore plus la fécondité & les reſſources de ſon imagination, il caractériſoit ſes figures allégoriques par des ſymboles qu'il inventoit lui-même au lieu d'employer ceux qui ſemblent conſacrés par les anciens, & qu'on peut regarder comme les caractères convenus d'une ſorte d'écriture hiéroglyphique. Cette prétention a rendu les allégories de *le Brun* énigmatiques.

Ce n'eſt pas à de ſemblables inventions que l'artiſte doit ſur-tout conſacrer ſon eſprit. Ce qu'on appelle *eſprit* & *penſée* dans les arts n'eſt pas la même choſe que l'*eſprit* & la *penſée* dans les ouvrages littéraires : ce n'eſt pas contre des *poëtes écrivains*, mais contre des *poëtes peintres* que le peintre doit ſonger à lutter. Il pourra, même avec un talent fort médiocre, mettre dans ſes ouvrages beaucoup de la ſorte d'invention qui appartient à la *poéſie écrite*, ſans procurer à ſon art une richeſſe de plus. La *poéſie pittoreſque*, le véritable eſprit de l'artiſte, conſiſte à faire agir ſes perſonnages préciſément comme ils ont dû agir dans la circonſtance où on les ſuppoſe, à ſe pénetrer ſoi-même de tous les ſentimens dont ils devoient être affectés, & à faire paſſer ces ſentimens ſur la toile. C'eſt ainſi qu'il intéreſſera bien plus ſûrement, que s'il exprimoit par des figures & des ſymboles allégoriques tout ce que ces perſonnages doivent me faire connoître en ſe préſentant à moi. Le *Pouſſin* ſemble avoir fait bien moins de frais d'eſprit & d'imagination que *le Brun*; cependant il ſatisfait bien mieux les gens d'eſprit, &, comme nous l'avons dit, il a mérité d'être appellé leur peintre.

Le Brun eſt mort à Paris le 12 Fevrier 1690.

EUSTACHE LE SUEUR, né en 1617 & mort en 1655,

à

à l'âge de trente-huit ans, eut pour maître le Vouet, ou plutôt il fut l'élève des antiques qui avoient été apportées en France, des tableaux & des deſſins des grands maîtres de l'*école Romaine*, & des eſtampes qui avoient été gravées d'après leurs ouvrages. Il ſembloit que l'ame de Raphaël fût paſſée dans le corps de *le Sueur* : tous deux étoient également nés pour ſentir les paſſions douces & pour les exprimer, pour avoir le ſentiment intérieur de la beauté & pour la repréſenter.

Aucun peintre n'a plus approché de Raphaël dans l'art de jetter les draperies, & d'en diſpoſer les plis dans l'ordre le plus ſavant & le plus noble. Son deſſin étoit, en général, plus ſvelte que celui de Raphaël, & il chercha de même à le former ſur l'antique. Comme Raphaël, il repréſenta, avec non moins de fineſſe que de préciſion, les affections de l'ame : comme Raphaël, il varia les airs de tête ſuivant l'état, l'âge, le caractère des perſonnages : comme lui, il fit contribuer toutes les parties de chaque figure, & toutes celles de la compoſition, à l'expreſſion générale. Il compoſoit pour exprimer ſon ſujet, & non pour faire de beaux contraſtes, pour établir de beaux grouppes, pour étonner & ſéduire le ſpectateur par le faſte ambitieux d'une ſcène théâtrale & le fracas d'une *grande machine*. Chez lui rien ne ſent le théâtre, rien ne ſent la diſpoſition étudiée, rien n'offre l'appareil d'une richeſſe inutile ; c'eſt le ſujet tel qu'il a dû ſe paſſer, ce ſont les perſonnages néceſſaires & rien de plus. Ses tons ſont fins, ſes teintes ſont harmonieuſes; ſa couleur n'eſt pas appellante comme celle des *écoles* de Veniſe & de Flandre ; mais elle eſt attachante : elle eſt telle qu'il convient qu'elle ſoit pour laiſſer l'ame paiſible, & la

fixer ſans diſtraction, ſur des parties de l'art ſupérieures au coloris.

On peut voir ſa prédication de Saint-Paul à Notre-Dame, & le tableau qu'il a peint à Saint-Gervais, & que de ſavans artiſtes ont comparé à ce que Rome a de plus beau; mais il a ſur-tout dévéloppé ſon génie dans les vingt-deux tableaux qu'il a peints pour le cloître des Chartreux de Paris, & dont le Roi a fait l'acquiſition. Les contemporains aſſurent qu'il ne regardoit ces chefs-d'œuvre de l'art que comme des eſpèces d'eſquiſſes; ils doivent être placés aux premiers rangs entre les ouvrages qui font la gloire de l'*école Françoiſe*.

Si *le Sueur* eût vécu plus long-temps, ſi, comme *le Brun*, il eût été chargé des plus grands travaux de ſon ſiècle & de la direction de tous ceux qu'ordonnoit une Cour amie du luxe & des arts, l'*ecole Françoiſe* eût pris dès-lors, ſans doute, un autre ſtyle, & une manière plus généralement approuvée. La noble beauté des têtes, la majeſté ſimple des draperies, la ſvelteſſe du deſſin, la vérité des expreſſions, celle des attitudes, la naïveté de la diſpoſition générale auroient formé le caractère de cette *école*: ſur-tout le menſonge pompeux du ſtyle théâtral auroit dominé plus tard, ou n'auroit jamais oſé ſe montrer: enfin on auroit vu dans Paris une image de Rome. Mais c'étoit *le Brun* qui diſtribuoit les ouvrages & les graces; pour être employé ou récompenſé, il falloit imiter ſa manière; & comme ſes protégés n'étoient pas des *le Brun*, ils adoptèrent ſes défauts en les exagérant, & prirent les vices qui avoiſinoient ſes beautés.

Nous nous étendrons peu ſur l'ÉCOLE ALLEMANDE, peut-être improprement appellée *école*, puiſque l'Alle-

magne offre plutôt des artiſtes iſolés qu'une filiation d'artiſtes qu'on puiſſe faire remonter à un ſeul maître, ou du moins à un petit nombre de maîtres. Quelques peintres Allemands ſe ſont diſtingués dans le temps où l'art, ſorti de la barbarie de ſon berceau, commençoit à devenir floriſſant. Comme ils ne connoiſſoient ni l'antique, ni le petit nombre de chefs-d'œuvre que commençoit à produire l'Italie, ils n'eurent pour maître que la nature qu'ils copioient avec peu de choix, & ils conſervèrent quelque choſe de cette roideur qui forme le ſtyle gothique. C'eſt ce ſtyle que l'on marque ordinairement pour caractère de l'*école allemande*. Cela eſt vrai, ſi l'on ne conſidère que les premiers maîtres de cette *école*; mais cela ne l'eſt plus ſi l'on parle des ouvrages de leurs ſucceſſeurs, dont les uns ont été élèves de la Flandre & les autres de l'Italie. Si, par exemple, on veut comprendre dans cette *école* Mengs, ou même Dieurich, on ne trouvera rien en eux du caractère par lequel on veut la diſtinguer. Nous ne parlerons donc ici que des anciens peintres Allemands, dans leſquels on trouve ce ſtyle gothique que l'on donne pour caractère de l'*école*, & nous ne ferons qu'abreger ce qu'en a dit M. Deſcamps.

Albert Durer, né à Nuremberg en 1470, eſt le premier Allemand qui ait réformé le mauvais goût de ſa patrie. Son père, habile orfevre, le deſtinoit à ſa profeſſion; mais les inclinations du jeune Albert l'entraînoient vers la peinture & la gravure. Il reçut de ces deux arts des leçons de deux maîtres différens qui ſeroient également inconnus, ſi la célébrité de leur élève n'eût ſauvé leurs noms de l'oubli.

Albert par la fineſſe & la netteté de ſon burin fit faire

d'étonnans progrès à la gravure encore naiſſante; & ne put être que foiblement imité par Marc-Antoine, le graveur de Raphaël, qui le prit pour modèle & copia même quelques unes de ſes eſtampes. Ce talent eût ſuffi à ſa réputation, & c'eſt même celui qui a le plus contribué à la répandre au loin; mais on ne peut lui refuſer en même temps la gloire d'avoir été le reſtaurateur de la peinture en Allemagne. Son génie étoit fécond, ſes compoſitions variées, ſes penſées ingénieuſes & ſa couleur brillante; quoiqu'il ait fait un grand nombre d'ouvrages, ils ſont d'un fini précieux: mais comme il devoit tout à ſon génie, & qu'il ne pouvoit, dans ſon pays, voir que des tableaux inférieurs aux ſiens, il n'évita pas entièrement les défauts de ſes prédéceſſeurs. On lui reproche de la roideur & de la ſéchereſſe dans les contours, trop peu de choix & de nobleſſe dans les expreſſions, (quoique d'ailleurs il y ait mis de la vérité), des plis caſſés & beaucoup trop multipliés, l'ignorance du coſtume, celle de la perſpective aërienne & de la dégradation des couleurs. Mais il avoit étudié & il obſervoit la perſpective linéale; il étoit ſavant dans l'architecture civile & militaire, & il en a laiſſé des traités. Il a auſſi écrit ſur les proportions du corps humain: ſon livre eſt un recueil de meſures priſes ſans choix ſur un grand nombre de différens modèles, & il eſt peu utile, parce qu'on n'a beſoin de meſurer que les belles proportions.

Albert Durer avoit une figure aimable, des manières nobles, une converſation ſpirituelle & enjouée, & il eut l'art de vivre avec les grands ſans déplaire à ſes égaux. Il fut eſtimé de l'Empereur Maximilien qui l'anoblit, de l'Empereur Charles V & de Ferdinand,

Roi de Hongrie & de Bohême; mais, ce qui eſt plu glorieux pour un artiſte, il fut loué de Raphaël. Il mourut à l'âge de 57 ans, dans cette même ville de Nuremberg où il avoit pris naiſſance. On attribue ſa fin prématurée au chagrin que lui cauſa l'humeur difficile de ſa femme.

Jean Holbéen, qu'on écrit ſouvent *Holbein*, étoit originaire d'Ausbourg & naquit à Bâle, en Suiſſe, en 1498. Il eut pour maître ſon père qui étoit un peintre médiocre, & ſe perfectionna de lui-même. Il alla en Angleterre par le conſeil d'Eraſme, ſon ami; & Henri VIII, qui admira ſes ouvrages, lui donna le titre de ſon peintre. Il peignoit à l'huile, en détrempe & à gouaſſe; on a de lui de grandes compoſitions hiſtoriques qui ſont eſtimées, mais il excella ſur-tout dans le portrait, & il rendoit très-bien les étoffes. Sa couleur eſt fraîche & brillante, & il donnoit à ſes ouvrages un grand fini; mais, dans les ſujets hiſtoriques, ſes draperies ne ſont pas d'un meilleur goût que celles *d'Albert Durer*; elles ſont de même caſſées & boudinées. Il eut, comme le patriarche de l'*école allemande*, le malheur d'être tourmenté par l'humeur impérieuſe de ſa femme; mais elle le ſervit bien par ſes caprices, car ce fut pour s'y ſouſtraire qu'il alla à Londres où il fit une fortune qu'il n'auroit pu eſpérer dans ſon pays. Il y mourut de la peſte en 1554, à l'âge de cinquante-ſix ans. Rubens diſoit qu'il y avoit beaucoup à profiter dans les ouvrages de Holbeen, & ſur-tout dans ſa danſe des morts, peinte à Bâle.

L'école Flamande mériteroit la reconnoiſſance des amateurs des arts, quand on ne lui devroit que l'invention de la peinture à l'huile. Ce procédé, qui donne

aux tableaux un éclat que n'avoit pas la détrempe, fut trouvé par JEAN VAN-EYCK, né à Maaſeyk ſur les bords de la Meuſe en 1370. Il eut pour maître ſon frère HUBERT, né en 1366, ou plutôt ils furent tous deux élèves de leur père. Ils avoient une ſœur nommée *Marguerite* qui cultivoit auſſi la peinture, & qui refuſa conſtament de ſe marier pour n'être pas diſtraite par des ſoins étrangers à ſon art, de l'aſſiduité qu'il exige.

Jean & *Hubert* travaillèrent long-temps enſemble & ſe firent un nom par leurs travaux communs : mais quand le plus jeune travailla ſeul, on rendit unanimement hommage à ſa ſupériorité.

Il joignoit à la pratique de ſon art la culture des ſciences, & ſe plaiſoit ſur-tout à la chymie. La première découverte qu'elle lui procura fut celle d'un vernis qui, appliqué ſur ſes ouvrages, leur donnoit plus de vivacité; mais il ne tarda pas à reconnoître les inconvéniens de ce ſecret dont il s'étoit d'abord applaudi. Le vernis ne ſe ſéchoit pas de lui-même, il falloit expoſer les tableaux au feu ou à la plus grande ardeur du ſoleil. Un jour qu'il faiſoit ſécher ainſi un ouvrage peint ſur bois & qui lui avoit donné beaucoup de peine, la chaleur fendit en deux le panneau. Le regret d'avoir perdu en un inſtant le fruit d'un long travail le fit recourir à de nouvelles opérations chymiques. Il rechercha ſi, par le moyen des huiles cuites, il ne pourroit pas parvenir à faire ſécher ſes vernis ſans le ſecours du ſoleil ou du feu. Il ſe ſervit, dit M. Deſcamps, des huiles de noix & de lin comme les plus ſécatives; & en les faiſant cuire avec d'autres drogues, il compoſa un vernis beaucoup plus beau que le premier. De nouveaux eſſais lui apprirent que les

couleurs se mêloient plus facilement avec l'huile, qu'avec la colle ou le blanc d'œuf dont il s'étoit servi jusques-là, qu'elles conservoient, en se séchant, le même ton qu'elles avoient au moment du travail, & qu'elles avoient de l'éclat par elles-mêmes sans qu'il fût nécessaire d'y ajouter un vernis. Tant d'avantages lui firent préférer sa nouvelle découverte à l'ancien usage de la colle ou de l'eau d'œufs, & la vivacité qu'elle prêtoit à ses tableaux ajouta beaucoup à sa réputation.

Jean Van-Eyck se fixa à Bruges, qui étoit alors une des villes de l'Europe les plus florissantes par le commerce; c'est à son séjour en cette ville qu'il doit le nom de JEAN DE BRUGES sous lequel il est plus connu que sous son nom propre. Il pouvoit à peine suffire à l'empressement des seigneurs Flamands & étrangers qui desiroient avoir de ses tableaux. L'un de ses ouvrages fut acheté par des marchands de Florence pour Alfonse, Roi de Naples, & fit le désespoir des peintres de l'Italie; mais *Antoine de Messine*, plus ardent que les autres, entreprit le voyage de Flandre pour tacher d'obtenir l'amitié & le secret de l'auteur : nous avons vu, en parlant de l'*école Florentine*, que le succès récompensa son zèle.

Jean de Bruges peignoit le portrait, le payſage, l'histoire. Le plus considérable de ses tableaux est celui de Saint Jean qu'il fit pour Philippe-le-Bon, Duc de Bourgogne. On y compte trois cents trente têtes, toutes variées.

Son goût est sec, sa manière de draper est gothique de même que son dessin. Il ne savoit rendre par masses ni les cheveux des hommes, ni les crins des chevaux.

Au lieu d'unir & de fondre les couleurs, il employoit les couleurs pures & entières juſques dans les ombres. Cette manière fauſſe, ces tons crus donnent à ſes tableaux un éclat qui plaît encore, même aujourd'hui, à ceux qui n'ont aucune connoiſſance de l'art, & qui, de ſon temps, étoit généralement goûté.

Jean de Bruges eſt en Flandre le fondateur du métier de la peinture; *Rubens* doit y être regardé comme le vrai fondateur de l'art.

Pierre-Paul Rubens, originaire de la ville d'Anvers, naquit en 1577 à Cologne où la guerre civile avoit obligé ſon père de chercher une retraite. Ses parens qui ne le deſtinoient point aux arts lui firent étudier les lettres & il y fit autant de progrès que s'il eût été deſtiné à ne ſe diſtinguer que par elles. Il fut placé en qualité de page auprès de la Comteſſe de Lalain; mais ayant perdu ſon père, il obtint de ſa mère la permiſſion de ſuivre le penchant qui l'entraînoit vers la peinture. On le plaça d'abord chez un payſagiſte, & enſuite chez Adam Van-Oort, qui avoit alors de la réputation, mais qui dégradoit ſon talent par ſon humeur brutale & ſa conduite crapuleuſe. Le jeune *Rubens*, bientôt dégoûté d'un tel maître, le quitta pour *Octave Van-Veen*, qu'on connoît ſous le nom d'Otto Venius & qui le premier fit connoître en Flandre les principes du bon goût, la grace, & l'intelligence du clair-obſcur. Il étoit à la fois peintre, hiſtorien & poëte. *Rubens* trouva dans cette école des modèles de grace & de génie pittoreſque, de couleur, de beauté de pinceau, de politeſſe, de bonté &, d'élégance de mœurs, d'application à l'étude variée des lettres & des arts. Il ne la quitta

que pour paſſer en Italie; &, comme il étoit noble d'origine, il entra au ſervice du Duc de Mantoue en qualité de Gentilhomme. Cette place honorable & ſans occupation lui donna une conſidération dont ne jouiſſent pas toujours les jeunes artiſtes, & qui cependant ne leur ſeroit pas inutile, & lui procura la facilité d'étudier ſans diſtraction les ouvrages des grands maîtres.

Ses travaux furent utilement interrompus par un voyage qu'il fit en Eſpagne, à la cour de Philippe III, en qualité d'envoyé du Duc de Mantoue. L'envoyé ne reſta pas oiſif à la cour de Madrid; il y fit un grand nombre de portraits & de tableaux d'hiſtoire, & comme la conſidération ſert à la fortune, il fut plus généreuſement récompenſé que s'il n'eût eu que la ſimple qualité d'artiſte. On lui apprit que Jean, Duc de Bragance, qui n'étoit pas encore monté ſur le trône de Portugal, deſiroit le voir à Villa-Vicioſa où il faiſoit ſa réſidence. *Rubens* ſe mit en route; mais avec un train ſi conſidérable que Bragance en fut effrayé : il ne ſe croyoit pas aſſez riche pour recevoir un artiſte ſi faſtueux, & lui envoya un Gentilhomme avec un préſent pour le prier de remettre ſa viſite à un autre temps. *Rubens* refuſa le préſent, & continua ſa route. » Mon deſſein, dit-il, n'eſt pas de peindre à Villa-Vicioſa, mais » de m'y amuſer quelques jours, & j'ai apporté mille » piſtoles que je compte y dépenſer «.

Au retour de ſa légation d'Eſpagne, le Duc de Mantoue l'envoya à Rome pour y copier les principaux ouvrages des grands maîtres. *Rubens* alla auſſi à Véniſe étudier les grands coloriſtes, revint à Rome faire pluſieurs tableaux d'autel, & paſſa à Gênes où il fit un long ſéjour & qu'il enrichit d'un grand nombre de

tableaux d'hiſtoire & de portraits. Ce fut là qu'il apprit que ſa mère étoit dangereuſement malade ; à cette triſte nouvelle, il quitta tous ſes travaux & ſe hâta de retourner dans ſa patrie ; mais il eut la douleur de n'être pas arrivé aſſez tôt pour rendre les derniers devoirs à celle qui lui avoit donné le jour. Dans ſon affliction, il fuit toutes les conſolations qu'il pouvoit recevoir des hommes, & ſe renferma dans une retraite abſolue à l'Abbaye de Saint-Michel d'Anvers, ne ſe permettant d'autre diſtraction que celle qu'il trouvoit dans le travail.

Mais le temps, qui détruit tout, uſe la plus profonde douleur. Quand celle de *Rubens* fut affoiblie, il voulut retourner à Mantoue, mais l'Archiduc Albert & l'Infante Iſabelle s'efforcèrent de le retenir, & leurs efforts furent ſecondés par l'amour. *Rubens* fut fixé dans ſa patrie par ſa tendreſſe pour Eliſabeth Brant dont il reçut la main. La maiſon qu'il ſe fit conſtruire à Anvers étoit un palais ; elle étoit peinte en dehors. Le ſallon en forme de rotonde & éclairé par en haut, étoit orné de vaſes d'agate & de porphyre, de buſtes & de ſtatues antiques & modernes, & de tableaux des plus grands maîtres ; un riche médailler & des pierres précieuſes gravées ajoutoient à la richeſſe de cette collection, qui ſembloit plutôt celle d'un Prince que d'un particulier.

Le Duc de Buckingham, favori du Roi d'Angleterre, deſira en poſſéder au moins une partie. On penſoit alors à rétablir la paix entre l'Angleterre & l'Eſpagne : *Rubens*, ſujet de l'Eſpagne, devoit comme citoyen ne pas négliger une occaſion de complaire à Buckingham : il conſentit donc à lui céder une partie de ſes richeſſes pour la ſomme de ſoixante mille florins, ou cent vingt

mille livres de France qui n'en vaudroient pas à préſent moins de trois cent mille. Mais il fit auparavant mouler les figures de marbre & de bronze dont il conſentoit à ſe défaire, & il remplaça par des tableaux de ſa main les tableaux d'Italie qui avoient orné ſon ſallon & tous ſes appartemens.

Il n'eut pas à ſe repentir de ſa complaiſance. Par ſa liaiſon avec Buckingham & par ſes talens, il devint un homme utile à l'état. L'Infante l'envoya en Eſpagne pour conférer avec Philippe ſur les moyens de parvenir à la paix. Il reçut de ce Prince la dignité de Chevalier & celle de ſecrétaire de ſon conſeil privé. Chargé des inſtructions néceſſaires, & de lettres de créance qu'il gardoit ſecrettes, il paſſa à Londres en qualité de peintre voyageur, fut préſenté au Roi, eut l'adreſſe de le ſonder ſur ſes diſpoſitions envers l'Eſpagne, & lui montra ſes lettres quand il eut reconnu que ce Prince n'étoit pas éloigné de conſentir à la paix. Le traité fut conclu, & un Ambaſſadeur plus illuſtre par ſes titres & par ſa naiſſance fut nommé par l'Eſpagne pour ratifier les opérations politiques du peintre. Charles, pour témoigner ſa reconnoiſſance à *Rubens*, le décora du cordon de ſon ordre, & lui donna un riche diamant qu'il tira de ſon doigt. Craignant de ne l'avoir pas encore aſſez dignement récompenſé, il le créa chevalier en plein parlement, lui donna la même épée dont il venoit de ſe ſervir pour cette cérémonie, & le renvoya chargé de préſens. Philippe, à qui *Rubens* alla rendre compte de ſa négociation, le fit Gentilhomme de ſa chambre & l'honora de la clef d'or.

Rubens riche & chargé d'honneurs ſembla ne continuer de peindre que pour ſuivre ſon goût ou pour ſe prêter aux deſirs de ceux qui deſiroient avoir de ſes

ouvrages. Cette complaiſance augmenta conſidérablement ſa fortune. Un grand nombre d'habiles élèves avançoient d'après ſes eſquiſſes les tableaux qu'il entreprenoit & qu'il ſe contentoit de retoucher.

Il fut encore chargé dans la ſuite de différentes négociations avec les Provinces-unies, avec Marie de Médicis & Gaſton d'Orléans lorſqu'ils ſe retirèrent à Bruxelles, avec Wladiſlas, Roi de Pologne, & avec d'autres Princes.

La nature lui avoit accordé les qualités qui ſervent à perſuader & à plaire; la beauté de la taille & celle des traits, une phyſionomie noble & douce, un regard agréable, un ſon de voix flatteur, une éloquence naturelle. Il avoit joint à ces dons heureux les avantages qui peuvent s'acquérir par le travail; il ſavoit ſept langues anciennes & modernes & avoit une grande étendue de connoiſſances variées: Il employoit à orner ſon eſprit le temps même qu'il conſacroit à ſon art, & avoit à côté de lui un Lecteur pendant qu'il peignoit. Avec tant de ſupériorité ſur les autres peintres de ſon temps, il les forçoit à la lui pardonner & même à l'aimer, en affectant de ſe montrer leur égal & ne prenant ſur eux d'autre avantage que celui de leur faire du bien. Il mourut en 1610, à l'âge de ſoixante-trois ans, dans un état de caducité prématurée qu'on peut attribuer à l'excès du travail.

Le nombre des ouvrages de *Rubens* eſt immenſe. Il peignoit l'hiſtoire, le portrait, le payſage, les fruits, les fleurs, les animaux, & il étoit habile dans tous ces genres. Il inventoit facilement & exécutoit de même. On l'a vu ſouvent faire de ſuite pluſieurs eſquiſſes, toutes différentes, du même ſujet.

Il aimoit les grandes compoſitions & il y étoit

propre. Il n'avoit pas, comme Raphaël, cette douce inſpiration qui ſe manifeſte par des effets doux & gracieux comme elle; mais il avoit cette fougue de génie, ce feu intérieur qui cherche à s'élancer, & qui ſe manifeſte par des effets qui étonnent. Il ſembloit que toutes les figures, tous les grouppes qu'il imaginoit, ſortiſſent de ſon cerveau pour ſe porter ſur la toile, & que, pour créer, il n'eût beſoin que d'un acte de ſa volonté.

On lui a trop injuſtement conteſté la qualité de bon deſſinateur. Son deſſin étoit grand & facile, il connoiſſoit l'anatomie; mais la ſcience cédoit chez lui à l'impétuoſité de la conception, à la vivacité de l'exécution; il préféroit l'éclat des effets à la beauté des formes, & ſacrifioit trop ſouvent la correction du deſſin à la magie de la couleur. Enfin il avoit plus les qualités qui ſuppoſent une conception pleine de feu, que celles qui exigent une ſageſſe refléchie, & une méditation profonde. Il avoit étudié l'antique, Michel-Ange, Raphaël; mais loin que ſes études l'aient élevé juſqu'à la beauté idéale, il ſe tint à l'imitation de la nature flamande. Ses muſcles ſont bien attachés, les fonctions en ſont bien accuſées; mais ils ſont plutôt gros & mollaſſes que fermes & charnus; ce défaut ſe remarque ſur-tout dans ſes corps de femmes, & il ne donne à leurs têtes que la beauté des belles Flamandes. Il eſt quelquefois maniéré dans les extrêmités.

Il a ſu rendre plutôt de belles étoffes que jetter de belles draperies. Ses figures ſont richement habillées, mais elles ne ſont pas toujours, comme celles de Raphaël, ſavamment drapées : car, dans la langue des arts, il ne faut pas croire qu'*habiller* & *draper*

ſoient deux termes ſynonymes. Un peintre de portraits peut *habiller* très-bien ſes figures, ſans être capable de bien *draper* celles d'un tableau d'hiſtoire.

On ne peut refuſer à *Rubens* de la ſcience dans l'expreſſion : mais à prendre ſes ouvrages en général pour marquer ſon caractère, & négligeant les exceptions, on pourra dire que ce n'eſt pas dans ſes tableaux qu'il faut chercher ces expreſſions douces & attachantes qu'on admire dans Raphaël. Il étoit plutôt capable de peindre les fortes affections, que les affections calmes & paiſibles; il rendoit bien les convulſions de la nature, mais il n'auroit pas exprimé de même les tendres paſſions qui la rendent plus belle.

C'eſt principalement ſur le coloris que l'on fonde ſa gloire. Cependant il n'a pas ſurpaſſé, il n'a pas même égalé dans cette partie le *Titien*. Il mérite ſur-tout la palme, pour la grandeur, l'impétuoſité, la variété de ſa compoſition Il eſt le premier des peintres d'apparat, & l'un des premiers de ceux qui parlent aux yeux : la puiſſance de ſon art va juſqu'à l'enchantement.

Il a plus d'expreſſion que le *Titien*, il eſt plus brillant & moins vrai, & il lui cède pour le choix des formes, quoique le *Titien* lui-même n'ait pas été loué pour ce choix.

Il cherchoit plus que le *Correge* les preſtiges du clair-obſcur; mais il n'en avoit peut-être pas autant la vraie, la profonde ſcience. Il étonnoit plus; mais le *Correge* eſt peut-être plus admirable en n'employant que des moyens plus ſimples.

La manière de peindre de *Rubens* étoit de poſer chaque teinte en ſa place, & près l'une de l'autre, & de n'en faire le mêlange que par un léger travail de la

broſſe; on connoît, on lit dans ſes ouvrages la manœuvre de l'ouvrier. Le *Titien* fondoit tellement ſes teintes que, comme dans la nature, on ne peut marquer où elles commencent & où elles finiſſent : l'effet ſe remarque, le travail eſt caché. Ainſi *Rubens* eſt plus éclatant, & le *Titien* plus harmonieux. Dans cette partie, *Rubens* appelle plus; le *Titien* arrête davantage. Les carnations du *Titien* ſemblent des chairs véritables; celles de *Rubens* ſont brillantes comme du ſatin : quelquefois ſes teintes ſont ſi fortes & ſi ſéparées les unes des autres qu'elles ſemblent des taches. Le *Titien* eſt parvenu à l'harmonie par l'infinie variété de ſes teintes qui ſe confondent les unes dans les autres; *Rubens* ne ſembloit arriver à cet accord qu'à force d'employer une grande diverſité de couleurs & de forts reflets d'une couleur dans l'autre. Quelquefois ces reflets outrés font paroître chez lui les corps comme s'ils étoient diaphanes.

Mais laiſſons parler ſur *Rubens* un artiſte célèbre. « On peut conſidérer ce peintre, dit M. Reynolds » comme un exemple remarquable d'un eſprit qui ſe » montre le même dans les différentes parties de l'art. » Cet accord des différentes parties eſt ſi grand dans » ſes ouvrages, qu'on peut dire qne s'il avoit été plus » parfait ou plus vrai dans quelques unes d'elles, ſes » ouvrages n'auroient pas eu cette perfection d'enſemble qu'on y trouve. Si, par exemple, il avoit mis » plus de pureté & de correction dans ſon deſſin, ſon » défaut de ſimplicité dans la compoſition, dans le coloris & dans le jet des draperies nous frapperoit » davantage. L'art ſe fait trop appercevoir dans ſa » compoſition; ſes figures ont de l'expreſſion, & leurs

» attitudes ſont pleines d'énergie ; mais elles manquent
» de ſimplicité & de nobleſſe. Son coloris, partie
» dans laquelle il excelloit ſur-tout, eſt néanmoins
» trop brillant & trop varié. Ses ouvrages manquent en
» général, & en égale proportion, de cette délicateſſe
» dans le choix & de cette élégance dans les idées qui
» ſont néceſſaires pour parvenir à la plus grande per-
» fection de l'art ; mais c'eſt à ce défaut qu'on peut en
» quelque ſorte attribuer l'éclat dont brille dans ſes
» compoſitions la beauté de ſon ſtyle inférieur. Il
» eſt vrai que la facilité avec laquelle il inventoit,
» la richeſſe de ſa compoſition, l'éclat ſéduiſant & la
» beauté de ſon coloris ébloulſſent à tel point la vue,
» qu'auſſitôt qu'on a ſes ouvrages devant les yeux, on
» ne peut s'empêcher de croire que ces beautés ra-
» chettent amplement ſes défauts ».

Le tableau de la deſcente de croix à Anvers eſt regardé comme le chef-d'œuvre de Rubens. Deux hommes d'un mérite différent en ont parlé. L'un en a décrit un acceſſoire, & a mis quelque chaleur dans ſa deſcription ; l'autre en a décrit la figure principale avec tout le feu qui animoit Rubens au moment où il la peignoit.

» *Rubens*, dit l'abbé Dubos, ſans mettre des diables
» à côté de ſon mauvais Larron, comme l'avoient
» pratiqué pluſieurs de ſes devanciers, n'a pas laiſſé
» d'en faire un objet d'horreur... On voit par la meur-
» triſſure de la jambe de ce malheureux, qu'un bour-
» reau l'a déja frappée d'une barre de fer qu'il tient à
» la main.... Le mauvais Larron s'eſt ſoulevé ſur ſon
» gibet, & dans cet effort que la douleur lui a fait faire,
» il vient d'arracher la jambe qui a reçu le coup, en

forçant

» forçant la tête du clou qui tenoit le pied attaché » au poteau funeſte. La tête du clou eſt même chargée » des dépouilles hideuſes qu'elle a emportées en dé» chirant les chairs du pied à travers lequel elle » a paſſé. *Rubens* qui ſavoit ſi bien en impoſer à l'œil » par la magie de ſon clair-obſcur, fait paroître le » corps du Larron ſortant du coin du tableau dans cet » effort..... On voit de profil la tête du ſupplicié, » & ſa bouche, dont cette ſituation fait encore mieux » remarquer l'ouverture énorme, les yeux dont la » prunelle eſt renverſée, & dont on n'apperçoit que » le blanc ſillonné de veines rougeatres & tendues; » enfin l'action violente de tous les muſcles de ſon » viſage, font preſque ouir les cris horribles qu'il » jette ».

On peut lire ci-deſſus, *article* CONVENANCE, ce que M. Falconet a écrit ſur la figure principale du même tableau.

« Pourquoi, dit ailleurs le même artiſte, la Judith de » *Rubens* fait-elle frémir? Pourquoi laiſſe-t-elle dans » l'imagination des traces profondes? C'eſt qu'il a » montré une bouchere qui hache le cou d'un homme » endormi. Le ſang jaillit ſur les bras de l'exécutrice, » Holopherne lui mord deux doigts de la main qu'elle » appuie ſur ſon viſage. *Rubens* a peint une *Juive inſ*» *pirée*; il a déployé toute l'horreur du ſujet. Peignez » les mœurs, le caractère des perſonnes, des nations; » vous peindrez la nature ».

L'*école Flamande* dont *Rubens* eſt le plus grand maître, joint à l'éclat de la couleur & à la magie du clair-obſcur, un deſſin ſavant quoiqu'il ne ſoit pas fondé ſur le choix des plus belles formes, une compoſition qui

a de la grandeur, une certaine nobleſſe dans les figures; des expreſſions fortes & naturelles; enfin, une ſorte de beauté nationale qui n'eſt ni celle de l'antique, ni celle de l'*école* Romaine ou Lombarde, mais qui eſt capable & même digne de plaire.

L'ÉCOLE HOLLANDOISE, ſi l'on veut en parler en général & ſans avoir égard à de nombreuſes exceptions, ne poſſede de tous ces avantages que celui de la couleur. Loin de s'occuper de la beauté des têtes & de celle des formes, elle ſemble ſe plaire à l'imitation des formes les plus baſſes, des têtes les plus ignobles. Les ſujets les plus abjects ſont ceux qu'elle préfère, des tavernes, des forges, des corps-de-garde, des fêtes de payſans groſſiers. Elle réuſſit à rendre les expreſſions; mais ce ſont celles des paſſions qui rabaiſſent l'humanité & non celles des affections qui l'anobliſſent: on diroit qu'elle s'eſt fait un art de dégrader à la fois l'ame & le corps de l'homme. C'eſt cette *école* dont aujourd'hui les ouvrages ſont les plus recherchés en France.

Il faut convenir qu'elle a, dans certaines parties de l'art, des ſuccès qui la diſtinguent. Si elle ne choiſit qu'une nature baſſe pour objet de ſon imitation, elle rend cette nature avec la plus grande vérité, & la vérité a toujours droit de plaire. Ses ouvrages ſont de la plus grande propreté, du fini le plus précieux. Elle réuſſit à produire non les effets les plus ſavans & les plus difficiles du *clair-obſcur;* mais ceux qui ſont les plus piquans: tels que ceux d'une lumière étroite dans un eſpace renfermé & de peu d'étendue, d'une nuit éclairée par la lune ou par des flambeaux, de la clarté que répand le feu d'une forge. Les Hollandois

entendent bien l'art des dégradations de la couleur ; celui des oppoſitions ; & ſont par ce dernier moyen parvenus à peindre la lumière elle-même. Ils n'ont pas de rivaux dans la peinture du payſage conſidéré comme la repréſentation fidelle, &, s'il eſt permis de parler ainſi, le portrait d'une campagne particulière ; mais ils ſont loin d'égaler le Titien, le Pouſſin, Claude le Lorrain, &c. qui ont porté à un degré éminent l'idéal de ce genre, & dont les tableaux, au lieu d'être la repréſentation topographique de certains lieux, ſont le réſultat compoſé de toutes les richeſſes que leurs auteurs ont trouvées dans leur imagination, & de toutes celles qu'ils ont obſervées dans la nature. Les Hollandois ſe diſtiguent auſſi par la repréſentation des perſpectives, des ciels, des marines, des animaux, des fruits, des fleurs, des inſectes, & par des portraits en petit. Enfin tout ce qui n'exige qu'une imitation fidelle, de la couleur & un pinceau précieux eſt de leur reſſort.

Au reſte *la Hollande* a produit de bons peintres d'hiſtoire, tels qu'Octave Van-Veen ou *Otto-Vénius* ; qui étoit de Leyde, d'excellens peintres de portraits en grand, tels que *Vander-Helſt*, l'émule & peut-être le vainqueur de Vandick : mais ce n'eſt point par le caractère de ces grands artiſtes qu'il faut ſpécifier le *ſtyle hollandois*.

On ne trouvera pas non plus l'origine de ce ſtyle dans LUCAS DE LEYDE, qui cependant, par le temps où il a vécu, doit être regardé comme le patriarche de l'*école Hollandoiſe*. Sa manière appartient plutôt au ſtyle gothique, qui étoit celui des premiers peintres allemands ſes contemporains. Il naquit à Leyde en

1494. Son père, nommé Hugues Jacobs, fut ſon premier maître. Il eſt du petit nombre des hommes célèbres à qui la nature s'eſt plu à épargner le temps de l'enfance : ſes premiers jeux furent l'étude de la peinture & de la gravure ; dès l'âge de neuf ans, il mit au jour des ſujets que lui-même avoit compoſés, & trois ans après il étonna les connoiſſeurs & les artiſtes par l'hiſtoire de Saint-Hubert, peinte en détrempe. Son eſtampe de la tentation de Saint-Antoine qu'il grava à l'âge de quinze ans, eſt d'une invention plus agréable que celle de Callot ; il y a repréſenté le démon qui a pris pour ſéduire le Saint la figure d'une jolie femme. L'eſtampe de la Converſion de Saint-Paul qu'il grava la même année eſt eſtimée par la juſteſſe de l'expreſſion, par des ajuſtemens vrais à la fois & pittoreſques, & par l'intelligence du burin.

Il a ſu éviter la confuſion & répandre une grande vérité dans ſes ſujets d'hiſtoire, & il a ſurpaſſé *Albert Durer* dans la compoſition parce qu'il avoit mieux approfondi les principes de l'art. Les peintres peuvent puiſer ces principes même dans ſes ouvrages gravés, & à peine pourroient-ils, avec le ſecours des couleurs, ſurpaſſer les effets de perſpective aërienne qu'il a exprimés par le ſeul ſecours du burin. C'eſt la juſtice que lui rend Vaſari, qu'on ne ſoupçonnèra pas d'avoir voulu flatter un artiſte qui n'étoit pas Florentin. Mais comme un peintre ne peut réunir au même degré toutes les parties de ſon art, *Lucas* le cédoit à Albert dans la ſcience du deſſin.

Il peignoit à l'huile, en détrempe, & ſur verre ; il traitoit l'hiſtoire, le payſage & le portrait. On conſerve de lui, à l'Hôtel-de-ville de Leyde, un tableau

du Jugement dernier d'une belle compoſition & d'un détail immenſe. Les femmes ſur-tout y ſont délicatement peintes, & les carnations en ſont agréables & vraies. On voit, par cet ouvrage, avec quel ſoin il avoit étudié la nature. Si l'on ſe plaint que ſes figures tranchent trop durement avec les fonds, ſur-tout du côté de la lumière, il faut lui pardonner ce défaut qui eſt plutôt celui du tems où vivoit l'artiſte qu'un vice qui lui fût particulier. Ses tableaux en général ſont bien peints, & le fini le plus ſoigné n'y nuit pas à la légèreté de la touche. Sa couleur eſt fraîche, ſes compoſitions riches, ſes ordonnances variées, ſes payſages bien touchés.

Le travail opiniâtre de *Lucas* fut récompenſé par la fortune. Il fit ſomptueuſement le voyage de la Flandre & de la Hollande pour voir les artiſtes dont il ne connoiſſoit que les talens, & leur donna des fêtes à Middelbourg, à Gand, à Malines, à Anvers. On croit que des peintres jaloux de ſa réputation l'empoiſonnèrent à Fleſſingue; on ſait du moins qu'il ne mena depuis qu'une vie languiſſante; mais le véritable poiſon qui lui donna la mort fut peut-être l'application exceſſive qu'il avoit priſe dès ſon enfance. L'état de langueur auquel il étoit réduit ne put le forcer au repos, & quand il n'eut plus la force de ſe lever, il continua ſes travaux dans ſon lit. Il mourut en 1533, à l'âge de trente-neuf ans, n'ayant joui que d'une courte vie ſi on la meſure au nombre de ſes années, mais d'une vie fort longue ſi on la meſure au nombre de ſes ouvrages. Quoique la nature ne lui ait guère accordé que la moitié de la vie ordinaire des hommes, il exerça pendant trente ans ſes talens déja formés, & c'eſt à-peu-près tout le temps que

conſacrent à leur art les artiſtes même qui parviennent à la vieilleſſe.

Si l'on conſidère la peinture en petit comme un des caractères particuliers de l'*École Hollandoiſe*, on pourra regarder comme ſon fondateur CORNEILLE POLEMBOURG né à Utrecht en 1586 & mort en 1661. Il poſſédoit la couleur, la fineſſe de touche, l'entente du clair-obſcur qui diſtiguent cette *école*. On peut ajouter à ces caractéres le peu de correction dans le deſſin.

Mais ſi le choix d'une nature baſſe entre dans les caractères du ſtyle Hollandois, on trouvera ce caractère bien marqué dans le célèbre REMBRANDT VANRYN, & il y eſt d'autant plus choquant que ſouvent ſes compoſitions auroient exigé de la nobleſſe. Il étoit fils d'un meunier, & naquit dans un moulin ſitué près de Leyde ſur les bords du Rhin, ce qui lui a fait donner le nom de *Vanryn* au lieu de celui de *Guerretz*, qui étoit le nom de ſa famille.

Son père qui lui trouva de l'eſprit voulut le conſacrer aux lettres, & l'envoya faire ſes études à Leyde : mais le jeune *Rembrandt* y fit peu de progrès. Son goût le portoit vers le deſſin, & il obtint de quitter l'*école* latine pour une *école* de peinture. On n'eſt pas d'accord ſur les artiſtes qu'il eut pour maîtres, ou plutôt ſes véritables maîtres furent ſes heureuſes diſpoſitions & la nature.

C'étoit elle ſeule qu'il conſultoit : le moulin de ſon père étoit ſon attelier, les gens du peuple qui y fréquentoient, ſes modèles, & la ſorte d'éducation qu'il recevoit au moulin, le terme de ſes idées. Il étudioit la figure groteſque d'un bon payſan de Hollande, ou

celle d'une groſſe ſervante de taverne, comme les grands maîtres de l'Italie ont étudié l'Apollon du Belvedère ou la Vénus de Médicis. Ce n'étoit pas le moyen de s'élever aux nobles conceptions de Raphaël; c'en étoit un de parvenir à l'imitation du vrai dans le genre populaire.

La réputation quelquefois ſi difficile à acquérir, & qu'on voit trop ſouvent ſe refuſer au mérite s'il n'eſt pas ſecondé par l'intrigue, vint avec la fortune le chercher dans ſon moulin. Souvent appellé à Amſterdam pour y faire des portraits, il alla s'établir dans cette ville, & y fut ſurchargé d'ouvrages & d'élèves.

Mais en changeant de réſidence, il conſerva ſa manière de vivre, ne fréquenta que des gens du peuple, ne chercha de récréation que dans la crapule, ne vit dans l'argent que lui rapportoient ſes travaux que le plaiſir d'en amaſſer & choiſit une jolie payſanne pour la compagne de ſa vie. Ainſi, ſes idées ſur ſon art, reſtèrent les mêmes que celles qu'il avoit conçues au moulin de ſon père. Il s'occupa toujours de l'imitation de la nature baſſe dont il aimoit à s'entourer, & ſes caprices furent pour lui l'idéal de l'art. Il ne connoiſſoit guère de l'antique que le nom, & ne prononçoit ce nom que pour s'en mocquer. Il raſſembloit de vieilles armures, de vieux vêtemens étrangers ou bizarres, dont il ſe plaiſoit à affubler plutôt qu'à draper ſes modèles, & il appelloit cela ſes antiques.

Mais laiſſons parler ſur cet artiſte un homme de l'art, M. Deſcamps, qui a vu un grand nombre d'ouvrages de ce peintre. « Tout ce que Rembrandt a compoſé, dit-il, » eſt ſans nobleſſe : c'étoit un génie plein de feu qui » n'avoit aucune élévation. Ses habillemens ne ſont

» que bizarres, & plus reſſemblans à une maſcarade » qu'à ceux des nations qu'il a voulu repréſenter. Il » n'a pas fait autant de tableaux d'hiſtoire que de » portraits, & les tableaux d'hiſtoire que nous con- » noiſſons de lui ſont la plupart auſſi ridicules aux » yeux des ſavans qu'ils ſont admirés par les peintres.

« Si l'on en excepte ſes portraits, ſa façon de deſſiner » n'eſt guère ſupportable ; encore n'en faiſoit-il bien » que les têtes, & il ſentoit ſi bien ſon incapacité à » deſſiner les mains, qu'il les cachoit le plus qu'il » pouvoit. Pour éviter la difficulté, j'ai vu de ſes ta- » bleaux où quelques traces de broſſe, qu'on ne diſ- » tingue pas trop de près, repréſentent à une certaine » diſtance des mains, à la vérité peu décidées, mais » qui ſont cependant preſqu'autant d'effet que ſi le » peintre y avoit mis plus de ſoin. Ses têtes de femmes » n'ont aſſurément pas les graces du beau ſexe. Quand » il a eſſayé des figures nues, il n'y a mis aucune » correction ; elles ſont courtes, les formes outrées » ou maigres, les emmanchemens lourds, les extrêmités » trop petites ou trop grandes, & toutes manquent » dans les proportions.

» Il n'a dû ſon talent qu'à la nature, & à ſon inſtinct. » S'il a quelquefois approché du beau, ç'a été moins » par réflexion que par hazard, & par ſon aſſujettiſſe- » ment à ſuivre pas à pas la nature. Il ne faut pas » croire que n'ayant pas été à Rome, il n'ait pas connu » les grands maîtres d'Italie : il avoit ſous les yeux » d'amples recueils qui auroient dû changer ſa manière, » ou du moins la corriger ; mais il admiroit tout & » ne profitoit de rien.

» A voir la touche hardie des ouvrages de ce maître,

» on eſt tenté de croire qu'il travailloit promptement ; » mais l'incertitude où le laiſſoit, ſur le choix des attitudes & du jet des draperies, ſon peu d'uſage & de » connoiſſance des belles choſes, lui faiſoit perdre le » feu de ſes idées. Il changeoit quatre & cinq fois la » tête d'un portrait, & on eût renoncé à ſe faire peindre, » ſi la vérité & la force de ſon pinceau n'euſſent pas » dédommagé de l'impatience que cauſoit ſouvent le » peintre.

» *Rembrandt* eſt en même-tems un deſſinateur médiocre, & un peintre qu'on peut égaler aux plus » grands maîtres pour la couleur, la touche, & le » clair-obſcur. Il ſemble qu'il eût inventé l'art, ſi l'art » n'avoit pas été trouvé. Il s'étoit fait des règles & une » pratique sûre de la couleur, de ſon mêlange, & des » effets des différens tons. Il aimoit les grandes oppoſitions de la lumière aux ombres, & il en pouſſa loin » l'intelligence. Son attelier étoit diſpoſé de façon » que, d'ailleurs aſſez ſombre, il ne recevoit la grande » lumière que par un trou, comme dans la chambre » noire : ce rayon vif frappoit au gré de l'artiſte ſur » l'endroit qu'il vouloit éclairer. Quand il vouloit ſes » fonds clairs, il paſſoit derrière ſon modèle une toile » de la couleur du fond qu'il jugeoit convenable, & » cette toile participant au même rayon qui éclairoit » la tête, marquoit ſenſiblement la dégradation que le » peintre augmentoit ſuivant ſes principes.

» La façon de faire de Rembrandt eſt une eſpèce » de magie. Perſonne n'a plus connu que lui les effets » des différentes couleurs entr'elles, n'a mieux diſtingué celles qui ſont amies de celles qui ne ſe con» viennent pas. Il plaçoit chaque ton en ſa place, avec

» tant de juſteſſe & d'harmonie, qu'il n'étoit pas » obligé de les mêler & d'en perdre la fleur & la » fraîcheur. Il préféroit de les glacer de quelques tons » qu'il gliſſoit adroitement par-deſſus pour lier les » paſſages des lumières & des ombres, & pour adoucir » des couleurs crues & trop brillantes. Tout eſt chaud » dans ſes ouvrages; il a ſu par une entente admirable » du clair-obſcur, produire preſque toujours des effets » éclatans dans ſes tableaux.

» Il ébauchoit ſes portraits avec préciſion & avec » une ſorte de couleur qui lui étoit particulière: il » revenoit ſur cette préparation par des touches vigou- » reuſes, & chargeoit quelquefois les lumières d'une » telle épaiſſeur de couleur, qu'il ſembloit vouloir » plutôt modeler que peindre. On cite de lui une tête » où le nez a preſqu'autant de ſaillie que le nez na- » turel qu'il copioit ».

On parle beaucoup de ce nez ſaillant, mais aucun de ceux qui en parlent ne dit l'avoir vu, & l'on peut prendre ce récit pour un conte ou pour une forte exagération. Il eſt certain du moins que *Rembrandt* étoit fort loin de peindre d'une manière liſſe & léchée. Quelques perſonnes blâmoient devant lui ſa manœuvre heurtée: « un tableau, leur répondit-il bruſquement, » n'eſt pas fait pour être flairé, l'odeur de la peinture » n'eſt pas ſaine ».

Il y eut cependant un temps où il finiſſoit ſes tableaux autant que Miris, & il joignoit à ce grand fini tout le feu, toute la force qu'on admire dans ſes ouvrages heurtés. L'amour du gain le fit changer de pratique, & le caprice lui fit ſouvent outrer ſa nouvelle manière. Quelquefois il s'attachoit à finir avec

le plus grand ſoin les parties les plus indifférentes du tableau, & il ſe contentoit d'indiquer les autres par quelques traînées de broſſe. Ceux qui lui demandoient des tableaux auroient été mal reçus à ſe plaindre de ces bizarreries, qu'il prétendoit quelquefois ériger en principes. « Un tableau eſt fini, diſoit-il, quand » l'auteur a rempli le but qu'il s'eſt propoſé ».

Telle eſt la puiſſance d'un grand talent dans quelques parties de l'art, que *Rembrandt*, avec ſes énormes défauts, doit être compté parmi les plus grands peintres, & qu'on pourroit même le regarder comme le premier des peintres, à ne conſidérer que la peinture proprement dite, & la détachant de l'art du deſſin qui lui eſt ſi intimement aſſocié. Il faut obſerver que ſi *Rembrandt* ignoroit ou négligeoit des parties eſſentielles de ſon art, il connoiſſoit l'expreſſion, qui ſeule peut animer les ouvrages des artiſtes. Ses expreſſions ne ſont pas nobles, mais elles ſont vraies, vives & ſavantes.

Il mérite une place honorable parmi les graveurs. Il y a de lui des eſtampes dont le travail eſt ſingulièrement négligé, d'autres où il n'eſt qu'égratigné, d'autres encore, & ce ſont les plus recherchées des amateurs, où il ne peut être diſtingué, & où il n'a par conſéquent de valeur, que celle de l'effet qu'il produit: mais *Rembrandt* eſt admirable dans des têtes gravées où ſa pointe a tout le charme, tout l'eſprit de celle de Labelle avec une ſcience ſupérieure.

Quoique pluſieurs de ſes planches ſoient datées de Veniſe, charlatanerie qu'il employoit pour en augmenter le prix, on ſait qu'il n'a jamais quitté la Hollande; il eſt mort à Amſterdam en 1674, à l'âge de ſoixante-huit ans.

Jean de Laer, qui a peint en petit, & qui a choisi ses sujets dans la vie commune, mérite une place distinguée dans l'*école de Hollande*. Il naquit à Laaren, près de Narden, en 1613, commença les études de son art dans sa patrie, & alla se perfectionner à Rome. Comme il étoit fort mal fait, les Italiens le nommèrent Bambozzo, d'où les François ont fait le mot *Bamboche*, & c'est du sobriquet donné à ce peintre que les tableaux de petites figures, qui ne représentent que des actions communes, sont nommés *bambochades*. Il peignoit des chasses, des attaques de voleurs, des foires, des fêtes publiques, des payságes, des vues maritimes; il ornoit ses tableaux d'architecture ruinée, & les enrichissoit de figures d'hommes & d'animaux. Il avoit un dessin correct & une couleur vigoureuse. Il est mort à l'âge de soixante ans.

Van-Ostade, quoique né à Lubeck, *Gérard Dow*, *Metzu*, *Miris*, *Wouwermans*, *Berghem* & le célèbre peintre de fleurs *Van-Huysum*, appartiennent à l'*école de Hollande*.

La plupart des *écoles* dont nous venons de parler n'existent plus. L'Italie seule en avoit quatre; il ne lui reste qu'un fort petit nombre d'artistes connus des étrangers. On chercheroit vainement en Flandre l'*école* de Rubens. Si l'*école Hollandoise* existe encore, elle n'est pas connue hors de la Hollande. Un artiste Allemand, *Mengs* s'est rendu célèbre de nos jours; mais c'est en Italie sur-tout qu'il a formé & exercé son talent, & il appartient bien plus à l'Italie qu'à l'Allemagne. M. *Diétrich*, autre Allemand, est connu des étrangers, & c'est un honneur que n'obtiennent pas les talens ordinaires. Mais deux artistes séparés ne forment

pas ce qu'on appele une *école*. L'*école Françoiſe* a paru quelque tems expirante ; mais elle ſe relève avec un nouvel éclat par les principes & les ouvrages d'un maître ſage & ſavant, & de ſes élèves qui ſont aujourd'hui des maîtres. Jamais, depuis le Sueur, la France artiſte n'a pu concevoir de plus belles eſpérances.

Une nouvelle ÉCOLE s'eſt formée de nos jours en Europe, celle d'ANGLETERRE. Elle réſide dans l'Académie de Londres inſtituée en 1766 par lettres-patentes de Sa Majeſté Britannique, & formée ſeulement en 1769. Encore voiſine de ſon berceau, elle s'annonce par de grands ſuccès, & mérite d'autant mieux d'être applaudie, & d'exciter même l'émulation de ſes aînées, que les parties qui la diſtinguent ſont les plus nobles parties de l'art; la ſageſſe de la compoſition, la beauté des formes, l'élévation des idées, & la vérité des expreſſions. Cette *école* ne nous eſt encore connue que par des eſtampes; mais des artiſtes qui en ont vu pluſieurs tableaux nous ont aſſuré que, dans quelques uns de ſes maîtres, elle joint la couleur aux parties plus ſublimes de l'art, & que ſon coloris moins éclatant que celui des maîtres Flamands ou Vénitiens, tient beaucoup de l'*école Lombarde*. M. REYNOLDS, Préſident de l'Académie de Londres, eſt connu par ſes diſcours ſur les arts dont nous faiſons un uſage fréquent, & toute l'Europe a recherché l'eſtampe gravée d'après ſon tableau du Comte Ugolino. Les amateurs des arts connoiſſent auſſi par des eſtampes les talens de MM. WEST, KOPLEY, GENS BOROUGH, BROWN, &c. On dit que l'*école Angloiſe* a d'excellens peintres de chevaux.

On peut reconnoître dans toutes les *écoles* la cauſe

du caractère qui les distingue : dans l'*école Romaine*, l'excellente éducation de ses premiers artistes, & les chefs-d'œuvre de l'art antique trouvés dans les ruines de l'ancienne Rome ; dans l'*école Vénitienne*, la magnificence que répandoit à Venise le commerce de l'Orient, la fréquence des fêtes & des mascarades, l'obligation où se sont trouvés fort souvent les artistes, de peindre des personnes qui étoient vêtues des plus brillantes étoffes ; dans l'*école Hollandoise*, la vie ordinaire de ses artistes, qui fréquentoient sur-tout les tavernes & les ateliers des artisans grossiers, qui voyoient sur-tout des figures basses & grotesques, & qui étoient souvent témoins des effets que produit une lumière étroite, naturelle ou artificielle dans des lieux fermés. La beauté doit entrer dans le caractère de l'*école Angloise*, parce qu'elle est assez commune en Angleterre pour frapper sans cesse la vue des artistes. Si cette beauté n'est pas précisément celle de l'antique, elle ne lui est peut être pas inférieure. L'*école Angloise* se distinguera par la vérité de l'expression, parce que la liberté nationale laisse aux passions tout le jeu de la nature. Elle conservera la simplicité, & ne se gâtera pas par une affectation théâtrale, par les mignardises des fausses graces, parce que les mœurs angloises conservent elles-mêmes de la simplicité.

Regardez le portrait d'une Françoise peinte par un François ; vous y trouverez le plus souvent, pour toute expression, un souris commandé, que les yeux & le front ne partagent pas, & qui ne vous indique aucune affection de l'ame. Regardez le portrait d'une Angloise peinte par un Anglois ; vous y trouverez le plus souvent une expression naïve qui vous fera connoître le

caractère de la perſonne repréſentée. (*Article de M. Levesque*).

E F

E F F E T. (ſubſt. maſc.) Ce mot ſignifie proprement le produit d'une cauſe. Dans les ouvrages des arts, il ſe dit de l'apparence qui réſulte de ces ouvrages, & ſe prend en bonne ou mauvaiſe part : *ce tableau eſt d'un bel effet, cette lumière eſt d'un effet trop dur.* Mais quand il n'eſt reſtreint par aucune épithète, il ſe prend toujours en bonne part. C'eſt louer un tableau que de dire qu'il fait *de l'effet.*

Docti rationem artis intelligunt, indocti voluptatem. (Les ſavans comprennent la raiſon de l'art; les ignorans n'en ſentent que le plaiſir.). *L'effet* pour celui qui conſidère un ouvrage de peinture eſt la ſenſation ou le ſentiment que cet ouvrage lui cauſe; pour l'artiſte, l'effet eſt ce qui doit réſulter des différentes parties de l'art qu'il exerce.

Il eſt inutile de s'étendre ſur la première ſignification de ce mot. La ſenſation & le ſentiment qu'éprouvent ceux qui regardent des tableaux dépendent d'une infinité de choſes qui leur ſont abſolument relatives, indépendamment de celles qui regardent l'artiſte.

Quant à l'*effet* obſervé relativement au peintre, voici quelques réflexions qu'il eſt bon de ſuggérer à ceux qui ne ſont point aſſez avancés pour les avoir faites. L'art de la peinture eſt compoſé de pluſieurs parties principales, chacune de ces parties eſt deſtinée à produire une impreſſion particulière, qui eſt ſon *effet* propre.

L'*effet* du deſſin eſt d'imiter les formes; celui de la

appelle leur place, leur figure, leur proportion, leur apparence éclairée ou colorée font dire que c'eſt un deſſin d'*effet*. C'eſt ainſi que Michel-Ange, en traçant une *figure*, ſavoit exprimer quelquefois par le ſimple trait, la conformation des membres, leur juſte emmanchement, l'apparence des *muſcles*, les enchâſſemens des yeux, les plans ſur leſquels les os de la tête ſont placés, enfin le caractère de l'action qui doit infailliblement réſulter de la juſteſſe de toutes ces combinaiſons. Avec le ſecours de quelques hachures, il pouvoit indiquer aux yeux exercés dans l'art de la peinture, l'*effet* du clair-obſcur & l'on pourroit dire même celui de la couleur; un deſſin de cette eſpèce eſt ce qu'on appelle un deſſin *du plus grand effet*.

L'*effet* particulièrement appliqué au coloris, eſt celui qui porte l'imitation des couleurs locales à un point de perfection capable de faire une illuſion prompte & ſenſible.

La couleur locale eſt la couleur propre & diſtinctive de chaque objet : elle a, dans la nature, *quand la lumière eſt favorable*, une force & une valeur que l'art a bien de la peine à imiter. Des organes juſtes & bien exercés dans les moyens de l'art peuvent y prétendre, mais l'écueil qui ſur cette mer difficile eſt le plus fameux par les naufrages, c'eſt cette habitude de tons & de nuances qui s'enracine, ſans que les peintres s'en apperçoivent, par une pratique répétée & qui, renaiſſant dans tous leurs ouvrages, fait dire de pluſieurs artiſtes, qu'ils ont peint gris, ou roux; que leur couleur reſſemble à la brique; qu'elle eſt rouge, ou noire, ou violette. Ce défaut, ſi favorable à ceux qui, ſans principes, veulent diſtinguer les manières des maîtres, eſt une

qui leur conviennent. Quoique la nature ſemble autoriſer l'excès des détails, cet excès eſt un obſtacle à l'*effet* théâtral, & à l'*effet* pittoreſque.

Cependant, cette obſervation n'autoriſe pas à les ſouſtraire indiſtinctement, mais à choiſir ceux qui ſont eſſentiels ou favorables, pour établir ou rendre plus frappant le caractère qui doit dominer. Se déterminer avec juſteſſe, c'eſt le propre d'un génie grand, qui dans ce choix, embraſſe les détails d'un objet, mais qui ne s'arrête qu'à ce qui lui convient. Il ne ſe laiſſe point ſéduire parce qu'il ne perd jamais de vue le but où il tend. Un peintre d'*effet*, eſt ordinairement un homme de génie; & dans tous les arts, le génie, lorſqu'il eſt ſupérieur, dévoile la ſcience des *effets*; la poéſie, ainſi que la peinture, la muſique, ainſi que ſes deux ſœurs, ne pourront jamais prétendre que par cette voie à des ſuccès éclatans & à cette approbation génerale, qui eſt ſi flatteuſe. Les autres parties auront des admirateurs; les grands *effets* réuniront tous les ſuffrages. L'hommage qu'on leur rend eſt, pour ainſi dire, involontaire : il ne doit rien à la réflexion; c'eſt un premier mouvement. (*Article de M.* WATELET).

EFFET. Les vues ingénieuſes que renferme l'article qu'on vient de lire, ont beſoin d'être accompagnées de principes plus poſitifs : ils nous ſeront fournis par un profeſſeur de l'art.

Quoique les principes des *effets* ſoient écrits dans la nature, il faut, pour les y lire & les imiter exactement, faire attention que ſoit qu'on éclaire une figure du jour naturel, ou d'une lumière artificielle, il doit y avoir un premier clair, qui domine tous les autres. Ce jour principal doit être placé ſur la partie la plus

propre à le recevoir d'une manière large. Il ne doit point être répété, mais on doit le rappeller ſur la figure par des échos qui empêchent qu'étant ſeul, il ne produiſe une crudité déſagréable.

La principale lumière étant ainſi bien diſtribuée, on aura ſoin de la faire valoir par de grandes parties de demi teintes qui la ſurpaſſent en volume. Pour lui donner le dernier piquant, on l'accompagnera de maſſes d'ombre qui équivalent en étendue & le volume que la lumière occupe, & celui qu'occupent les demi-teintes.

Nous prévenons le lecteur, & ſur-tout les artiſtes que, par maſſes d'ombre, nous n'entendons pas ici des maſſes noires, mais de ſimples privations de lumières, des parties ſourdes qui doivent leur vigueur à leur étendue plutôt qu'à leur obſcurité. Elles doivent être toujours relatives à la vivacité du jour qui les produit, à la diſtance d'où ce jour agit ſur elles, & aux reflets qui les environnent. Ainſi les ombres en pleine campagne ou dans les airs ſont vagues & légères; elles ſont plus ſourdes dans les endroits fermés; mais elles ne ſont noires que dans les caveaux. Les ombres trop obſcures rendent l'ouvrage triſte, ſombre, diſgracieux; les ombres vagues le rendent aimable, vigoureux & vrai. Les maſſes brunes doivent être d'autant plus vagues qu'elles ſont plus larges; d'où il s'enſuit que plus les maſſes ſeront grandes, plus le tableau, ſans manquer de vigueur, ſera ſuave & lumineux. Cette propoſition qui d'abord paroît tenir du paradoxe, devient une vérité décidée dès qu'on l'approfondit.

Les reflets, néceſſaires au parfait arrondiſſement des corps, ſeront placés dans les parties tournantes. Comme

ſi ne ſont que la réverbération des rayons de ce qui les environne, ils ſeront d'autant plus vifs, qu'ils ſeront produits par une lumière plus brillante, & ſe perdront dans l'ombre lorſqu'ils ne ſeront occaſionnés que par une foible lueur : obſervons que les reflets étant les lumières des parties ombrées, doivent être placés ſur le milieu du corps pour en former l'arrondiſſement, comme on y place les lumières dans les parties éclairées par le jour.

Les lumières, les demi-teintes, les ombres & les reflets auront leur éclat, leur fraîcheur, leur force & leur beauté relativement au voiſinage ou à l'éloignement du principe qui les produit.

Qu'il y ait toujours une demi-teinte entre les lumières & les ombres, pour que leur oppoſition ne produiſe pas des dureté. Il eſt néanmoins des occaſions où l'ombre peut trancher fièrement ſur la lumière ; mais ce n'eſt guère que lorſque deux corps contigus agiſſent l'un ſur l'autre.

Que les ombres portées ſoient plus fortes que celles des objets qui les portent, & que leur force ſoit altérée dès qu'elles recevront quelques reflets ou du ſol de la terre ou des corps qui leur ſont voiſins.

Tous les objets ſe détacheront de leur fond par des partis décidés. Leurs contours & leurs détails ne ſeront prononcés qu'à raiſon de la lumière qui les éclaire. Ce n'eſt pas toujours la partie la plus proche de l'œil du ſpectateur qui doit être la plus arrondie, la plus recherchée ; c'eſt celle que le jour frappe de l'éclat le plus lumineux.

On ne doit jamais affecter de détourner les lumières & les ombres des endroits où la nature les place. En

vain voudroit-on prétexter la ſingularité de quelqu'accident pittoreſque, & faire valoir le droit & les licences du génie ; le beau ne conſiſte que dans le vrai. S'il eſt des *effets* qui partent d'un autre principe, fuſſent-ils ſéduiſans, ils n'offrent que des beautés factices & manièrées.

Ces principes de l'*effet* ſont en même-temps ceux du clair-obſcur, & conviennent à un ſimple deſſin. Les principes de l'*effet* d'une compoſition ſont à peu de choſe près les mêmes. La lumière principale doit toujours y dominer & être ſoutenue par d'autres lumières ſubordonnées ; elle doit, autant qu'il eſt poſſible, ſuivre une marche diagonale, & former une chaîne dont l'œil ne perde pas les chaînons.

Des demi-teintes doivent la ſoutenir. Elles ſont les reſſorts les plus propres à faire mouvoir une machine pittoreſque, & ſervent également à relever l'éclat des lumières & la fierté des ombres par la ſubordination de beauté où on les ſoumet à l'égard des unes, & de force à l'égard des autres. Le volume des maſſes de demi-teinte doit être plus conſidérable que celui des lumières, par le principe général qui preſcrit que toute maſſe qui ſoutient ſoit plus large que la maſſe ſoutenue.

Une maſſe de demi-teinte peut ſervir à étendre celle de la lumière ou à faire oppoſition avec elle. Dans le premier *effet*, on doit l'oppoſer à un fond obſcur qui la faſſe briller ; pour lors elle peut être regardée comme lumière ſeconde. Dans l'autre, elle doit ſe détacher ſur un fond clair qui lui donne la conſiſtance, la ſolidité, la valeur dont elle a beſoin pour faire un contraſte frappant ; mais dans l'une & dans l'autre circonſtance, la maſſe de demi-teinte doit être ſoutenue par

une maſſe d'ombre, non-ſeulement plus conſidérable qu'elle, mais encore plus étendue que la demi-teinte & la lumière réunies enſemble. C'eſt ce qu'ont penſé & opéré la plupart des grands maîtres qui connoiſſoient parfaitement la magie des *effets*.

Les ombres donnent aux demi-teintes l'éclat dont celles-ci font briller la lumière. Elles veulent être traitées d'un ton vague, par maſſes plates, & ne doivent offrir que de très-légers détails des choſes qu'elle voilent.

Les reflets achèvent d'opérer l'illuſion que l'artifice des lumières, des demi-teintes & des ombres avoit artiſtement entamé : un objet ne peut être arrondi ſans le ſecours des reflets ; c'eſt par leur entremiſe qu'il prend le plus parfait relief.

Ainſi quatre eſpèces de maſſes entrent dans la magie des *effets* d'une compoſition ; maſſes de lumière, maſſes de demi-teinte, maſſes d'ombre & maſſes de reflets. Elles ſont toutes d'une égale importance, & ne produiſent l'illuſion qu'autant qu'elles ſont toutes parfaitement entendues. De combien de combinaiſons ſéduiſantes ne ſont-elles pas ſuſceptibles ? De combien d'ingénieuſes variétés leur concours ne peut-il pas être la ſource ?

Une maſſe de demi-teinte qui relève l'éclat d'un objet lumineux eſt-elle ici oppoſée à un fond clair ? Là, elle ſe trouve en contraſte avec un objet vigoureux en brun qui la rend lumineuſe elle-même. Non loin ce ſont des maſſes claires qui, par leur couleur propre, ſe détachent ſur un ciel brillant ; plus près, des ombres fières qu'éclairent de tendres reflets. Tantôt, c'eſt ſur un fond ſuave que ſe détachent des objets obſcurs ; & tantôt c'eſt ſur la plus ſombre des forêts, qu'un

temple lumineux qui la chaſſe dans le lointain, paroît s'avance & repouſſe ſur les premiers plans des groupes vagues, aſſaiſonnés des touches de brun les plus fortes. Ces partis divers, ſucceſſivement ramenés & employés à l'appui les uns des autres, peuvent former des *effets* variés que l'artiſte multiplie autant qu'il veut. Il lui ſuffit de faire attention qu'il n'y a rien d'abſolu dans la nature; que rien n'eſt clair ou brun, gris ou coloré, grand ou petit, vigoureux ou ſuave que par le contraſte de ce qu'on lui oppoſe.

A ces principes qui conduiſent à l'*effet* dans le deſſin & dans la compoſition, il faut joindre ceux qui concernent l'illuſion des *effets* que produit la couleur. Lorſque l'artiſte aura épuiſé ſur ſon ouvrage les beautés de préciſion & d'exactitude, dont ſon ſavoir pittoreſque lui permettra de l'enrichir; que, ſuivant l'indication de la nature, il colore les objets les uns ſur les autres, en leur oppoſant tantôt des fonds plus clairs, tantôt des couleurs propres plus lumineuſes, ou qu'il les détache en les mettant ſucceſſivement en contraſte avec des fonds plus obſcurs, & avec des couleurs plus ſourdes & plus éteintes.

Qu'il réveille les lumières par des reluiſans trompeurs, & par les ombres les plus vigoureuſes, diſtribuées à propos dans les endroits où les reflets du jour ne ſauroient pénétrer. Il faut uſer de grands ſtratagêmes pour opérer de grands *effets* de couleur.

On doit les concevoir, ces *effets*, par grandes maſſes. Le moyen aſſuré de faire illuſion, eſt d'attirer la vue par des accidens larges, ſoutenus, & réduits, autant qu'il eſt poſſible, à un point d'unité qui en impoſe au ſpectateur.

Que le tout enſemble d'une ordonnance pittoreſque joue avec ſon fond. Il n'importe par quel *effet*. Le parti ſera beau toutes les fois qu'il ſera nettement décidé, & que, dans la maſſe, il ne ſe trouvera point d'objets qui percent avec le champ ſur lequel ils ſont en oppoſition.

Il faut introduire dans le tableau une couleur ainſi qu'une lumière plus brillante que toutes les autres, & une nuance ainſi qu'une ombre plus vigoureuſe que tous les autres tons des maſſes d'obſcur. Ces *effets* ménagés pour faire la plus forte illuſion, doivent être réſervés pour l'endroit où ſe paſſe le plus grand intérêt de la ſcène. Ailleurs les accidens de lumières & de couleur ſeront très-modérés & ne ſeront ſenſibles, que pour relever l'éclat & la valeur de l'action principale & de l'*effet dominant*. (*Article extrait du traité de peinture de M.* DANDRÉ BARDON.)

Si vous voulez avoir du plaiſir, (on pourroit ajouter & du ſuccès) en peignant, il faut avoir tellement penſé à l'économie de votre ouvrage qu'il ſoit entièrement fait avant qu'il ſoit commencé ſur la toile : il faut, dis-je, avoir prévu l'*effet* des grouppes, le fond, & le clair-obſcur de chaque choſe, l'harmonie des couleurs, l'intelligence de tout le ſujet, enſorte que ce que vous mettrez ſur la toile ne ſoit qu'une copie de ce que vous avez dans la penſée. (*Note de* DE PILES *ſur le vers 442 du poëme de la Peinture de* DUFRESNOY.)

EFFUMER, (v. act.) Ce terme ſignifie en peinture *rendre certains objets moins ſenſibles*, les moins prononcer pour qu'ils appellent moins la vue. On dit, il faut *effumer cette partie*, *ce contour*, &c. (*Article de*

l'ancienne Encyclopédie.) Il ſe peut que ce terme s'emploie dans quelques atteliers, nous le rapportons comme douteux, & nous croyons du moins qu'il eſt peu en uſage. (L.)

ÉG

ÉGRATIGNÉE, MANIÈRE ÉGRATIGNÉE. Eſpèce de peinture monochrome, ou, ſi l'on veut, de deſſin, que les Italiens nomment en un ſeul mot *ſgraffitto*.

C'eſt un genre de peinture qui conſiſte dans la préparation d'un fond noir de ſtuc ſur lequel on applique un enduit blanc, & en ôtant cet enduit avec une pointe de fer, on découvre par hachures le noir qui fait les ombres, ce qui forme une ſorte de clair-obſcur imitant l'eſtampe.

Les gens de l'art ſavent que Polydore de Caravage, qui a exécuté la plupart de ſes ouvrages à freſque & d'une même couleur, à l'imitation des bas-reliefs, s'eſt ſouvent ſervi, dans cette ſorte de peinture, de la manière *égratignée*. Elle a beaucoup de force, & réſiſte mieux aux injures du tems que toute autre; mais elle a un effet ſi dur, & ſi déſagréable à la vue, que tout le monde a pris le parti de l'abandonner. André Coſimo, qui a le premier employé les ornemens dans les ouvrages de peinture moderne, eſt auſſi, je crois, le premier qui a travaillé le clair-obſcur dans la manière *égratignée*. (*Article de M. le Chevalier* DE JAUCOURT, *dans l'ancienne Encyclopédie.*)

ÉCRATIGNÉE, *gravure égratignée*, ſe dit d'une gravure faite d'une manière ſi timide que le cuivre eſt plutôt *égratigné* que coupé. (L.)

ÉLÉGANCE. (ſubſt. fém.) Il eſt des termes vagues, comme je l'ai déjà fait obſerver, qui ſans être définis avec préciſion, ſont à peu près ſentis par le plus grand nombre des hommes ſpirituels & inſtruits. Le mot *Élégance* eſt de cette claſſe. Ce mot paroît appartenir d'origine aux beaux arts; il eſt employé dans tous & s'applique, par conſéquent, à des objets fort différens les uns des autres.

Dans l'architecture, on dit un bâtiment *élégant*, une colonne *élégante*, des profils *élégans*: dans la poéſie & l'éloquence on loue un ſtyle *élégant*, des vers remplis d'*élégance*. Dans le monde, on dit auſſi un jeune homme *élégant*, & quelquefois un *élégant*, pour déſigner celui dont le ſoin ou la prétention eſt de montrer l'*élégance* dans ſa figure, ſon maintien, ſa parure, enfin dans tout ce qui lui appartient, dans tout ce qui le touche ou qui l'entoure. Mais en ce dernier ſens la dénomination prend, dans l'eſprit de ceux qui s'en ſervent, une teinte légèrement ironique, que comporte ce mot, parce qu'il eſt vague, à peu près comme le mot *agréable*, auquel il ſert quelquefois de ſynonyme; car dans la converſation on dit, à l'occaſion d'un jeune homme frivole & recherché, qu'il eſt un *élégant* ou un *agréable*. Le mot *élégant* a, dans l'art de la peinture, ainſi que dans l'art d'écrire, un ſens plus précis. L'*élégance* y peut être définie, à ce que je penſe, comme une portion de la grace, jointe à une portion de la beauté; & dans les arts, il ne ſe prend jamais en mauvaiſe part. Le peintre, pour atteindre à la beauté, doit poſſéder la connoiſſance parfaite des proportions & les juſtes rapports des parties entr'elles. Ce même artiſte, pour ſaiſir la grace, doit ſavoir mettre un parfait accord entre les affections

morales ſimples, les mouvemens phyſiques qu'elles occaſionnent & les traits qui les expriment. C'eſt de ces connoiſſances réunies que réſultera la véritable *élégance*, en ayant ſoin cependant d'éviter ce qui s'approche trop des affections ſérieuſes, triſtes, ainſi que des proportions fortes, mâles & prononcées.

Mais ſi le peintre veut parvenir à l'*élégance*, ſans être ſoutenu par ces deux guides aimables, la beauté & la grace, alors indécis & ſouvent égaré, il penſera trouver l'*élégance* dans quelques licences ingénieuſes, & il pourra tomber par cette mépriſe, dans ce qu'on appelle *maigreur*, dans la *ſéchereſſe* & dans l'efféminé.

La jeuneſſe offre les modèles de l'*élégance* dans les formes; mais les gens du monde ſe trompent ſouvent dans l'application qu'on fait de cette qualité. C'eſt ce qu'il eſt facile d'appercevoir, lorſque dans des fêtes ou des aſſemblées, on entend ſe récrier ſur l'*élégance* de quelques jeunes perſonnes, dont la taille eſt grande, à la vérité, mais diſproportionnée, ſoit par une conformation vicieuſe, ſoit parce que la nature n'eſt pas encore développée également & complétement dans toutes ſes parties.

C eſt ſans doute d'après ces erreurs & ſes prétentions qui ſe ſont établies, que le mot *élégance*, dans l'uſage qu'on en fait hors des arts, a reçu l'indéciſion qui l'accompagne & cette diſpoſition à ſe prêter à l'ironie.

Parmi ceux qui ſe vouent à la peinture & qui n'ont point encore aſſez obſervé, le mot *élégant* peut conſerver un ſens un peu vague, & les jeunes artiſtes parmi nous courent la plupart après l'*élegance*, avant de connoître en quoi elle conſiſte véritablement.

Vous donc qui participez aux erreurs du Public dont

j'ai parlé, & qui avez peut-être la prétention d'être vous-mêmes au nombre des *élégans*, ſoyez certains que vous êtes plus éloignés de connoître la véritable *élégance*, que ceux qui n'en ont encore aucune idée ; car il eſt plus difficile de rectifier une idée fauſſe, à laquelle on s'eſt livrée, que d'en prendre une qu'on n'avoit pas.

Il eſt à craindre que vous ne faſſiez conſiſter l'*élégance* plutôt dans le maintien & peut-être même dans les draperies de vos figures que dans les proportions & dans le nud. Vous qui bâtiſſez & vous qui maîtriſez vos architectes, vous ferez conſiſter l'*élégance* dans des ornemens ſouvent inutiles & de mauvais goût & dans une incorrection affectée des profils, plus que dans la pureté du trait ; & vous qui écrivez, vous croirez voir l'*élégance* dans certains choix de mots à la mode, de tours maniérés, d'épithètes ambitieuſes, plus que dans le goût fin, juſtement meſuré du ſtyle, dans la propriété des termes & dans le juſte accord de toutes ces choſes avec le caractère de l'ouvrage & de la penſée.

Pour revenir à vous, jeunes artiſtes, ſoyez perſuadés (& peut-être l'aurez-vous vérifié ſans qu'on vous y engage) qu'une taille prolongée & mince ſans une juſte proportion avec les différentes parties qui l'accompagnent & ſans embonpoint ; qu'une figure allongée, qu'une colonne *effilée*, un profil *épargné*, ne conſtituent point l'*élégance*, ou ne prennent ce nom que parmi ceux qui exercent les arts ſans véritable connoiſſance des principes, ou dans les diſcours vagues des gens de goût qui les ont formés. (*Article de M.* WATELET.)

L'ÉLEGANCE n'eſt pas la beauté : elle offre une idée inférieure au beau, & plus voiſine de l'agrément. Loin

d'emporter avec elle l'idée d'une grande pureté, elle peut ſe trouver avec une ſorte de négligence qu'accompagne quelqu'imperfection. On ne dit pas que l'Apollon du Vatican, que la Vénus de Médicis ſont des figures *élégantes;* on trouveroit plutôt une certaine *élégance* dans la Vénus Callipyge. Il ſemble que la qualité d'*élégantes* conviendroit mieux aux figures du Corrége qu'à celles de Raphaël. L'*élégance* n'eſt pas préciſément le contraire de la roideur, mais elle y eſt oppoſée & ſuppoſe de la ſoupleſſe & de la fléxibilité. Mengs ne s'eſt donc pas trompé quand il a dit qu'elle conſiſte dans la grande variété des lignes courbes & des angles; car la flexibilité d'un contour ondoyant conſiſte dans cette variété, & cette variété ſemble conſtituer l'*élégance* du Corrége, ou du moins contribuer pour beaucoup à produire cette *élégance*. (*Article de M.* LEVESQUE).

ÉLÈVE. (ſubſt. maſc.) *Elève* & *Diſciple* ſont ſynonymes; mais le dernier de ces termes eſt ordinairement d'uſage pour les ſciences & le premier pour les arts. On dit, Platon fut *diſciple* de Socrate & Apelle fut *élève* de Pamphile.

Il ſeroit ſans doute à ſouhaiter que les Philoſophes ne fuſſent *diſciples* que de la ſageſſe, & que les peintres ne fuſſent *élèves* que de la nature; il y auroit, il eſt vrai, moins d'artiſtes & moins de philoſophes. Mais les ſciences & les arts y gagneroient. Aujourd'hui nous abondons en artiſtes; eſt-ce un avantage pour les arts? Le nombre de ceux qu'on y deſtine s'accroît de nos jours dans une proportion trop grande, comparée au nombre des hommes qui doivent remplir d'autres profeſſions

utiles, & à l'emploi raiſonnable qu'on doit faire des talens, dans un royaume même très-floriſſant.

Le luxe, la mode, l'eſpoir ſouvent chimérique de la fortune entraînent un nombre infini de pères de famille à marquer à leurs enfans une deſtinée qui n'étoit pas celle que leur avoit marquée la nature. On peut dire de cette foule qui ſe précipite à nos écoles de deſſin : combien d'appelés & combien peu d'élus. Que deviendra cependant la plus grande partie de ce peuple, conſacré aux art ſans diſpoſitions & ſouvent même au mépris de leurs diſpoſitions naturelles? une vie malheureuſe les menace & c'eſt ainſi que nos ayeux faiſoient tant d'infortunés, lorſqu'ils vouoient leurs enfans à l'état monaſtique, avant qu'ils euſſent non-ſeulement la moindre vocation, mais la connoiſſance la plus légère des obligations qu'on leur impoſoit. Ce nombre de mauvais moines contribuoit ſans doute à corrompre les mœurs, à avilir la religion; & nos mauvais artiſtes multipliés contribuent déjà viſiblement & contribueront de plus en plus à corrompre & à avilir les arts. Il eſt vrai qu'un mauvais peintre n'eſt pas enchaîné comme un religieux, par des vœux indiſſolubles; mais, parvenu à trente ans, ne s'étant occupé qu'à gâter des couleurs, quelle reſſource lui reſte-t-il? Je ſuis donc bien éloigné de vouloir exciter aujourd'hui les pères de famille à vouer leurs enfans aux muſes, qui le plus ſouvent rejettent ces offrandes, ou plutôt ces victimes.

Pour vous, jeunes *élèves*, qui, doués de véritables diſpoſitions, & du germe des talens, avez déjà droit de relever mes erreurs, ſouvenez vous que rien n'eſt ſi noble que la carrière où vous entrez, mais qu'il faut des talens, de l'étude & des mœurs pour la parcourir

honorablement & avec gloire. Le nom d'Élève, celui d'artiſte ne diſtingue pas par lui-même ceux qui le portent, comme un diplôme donne un rang à ceux qui l'obtiennent ou même qui l'achétent. Le vertueux & médiocre apprentif d'un métier utile eſt plus recommandable que l'*élève*, peintre, ſculpteur ou architecte ſans talent, & qui par-là ne peut être que nuiſible à la ſociété.

Enfin, de toutes les ſortes de diſtinctions, la première eſt celle des vertus; enſuite vient celle des talens; mais ſi j'achevois cette énumération, je trouverois peut-être des incrédules. J'en reſte à ce que je viens d'adreſſer à ceux que regarde plus particulièrement cet article, & j'ai inſéré au mot *Artiſte* pluſieurs obſervations qui regardent auſſi les *élèves*; car l'état d'*élève* eſt le noviciat de l'ordre auquel ils ont le projet de ſe conſacrer. (*Article de M.* WATELET.)

ÉLÈVES. Les élèves, dans l'article précédent, viennent d'entendre la voix d'un amateur zélé; qu'ils écoutent celle d'un profeſſeur habile, M. Reynolds.

On peut conſidérer trois périodes dans l'étude de l'art. Le premier, eſt celui où l'on acquiert les élémens, c'eſt-à-dire, la faculté de deſſiner tous les objets qu'on peut ſe propoſer pour modèles, une certaine promptitude à manier le pinceau, une connoiſſance des règles les plus ſimples de la compoſition. Mais ces élémens ne ſont encore que la grammaire de l'art. Quand on la poſſéde, on eſt au point de l'enfant qui ſait parler, & rien de plus. On a ce qu'il faut pour s'énoncer; mais pour attacher, pour plaire, pour inſtruire en parlant, il faut avoir des idées, & pour en avoir, il faut en acquérir : c'eſt ce dont on doit s'occuper dans le ſecond période.

Pour

Pour acquérir des idées qu'il puiſſe combiner au beſoin, le jeune artiſte doit chercher à connoître le plus grand nombre qu'il eſt poſſible de bons ouvrages faits avant lui. Juſqu'à préſent il n'a eu qu'un maître; il va avoir pour maîtres tous les artiſtes illuſtres de tous les ſiècles. Les perfections de chacun d'eux ſeront les objets de ſes méditations & de ſes études. Ayant ſous les yeux des exemples nombreux de beautés diverſes, il ne tombera pas dans cette pauvreté de conception que l'on peut éprouver quand on ne connoît que les exemples d'un ſeul maître. Ce ſecond période eſt encore un temps de ſujetion. L'*elève* n'avoit auparavant qu'un ſeul précepteur; il en aura pluſieurs dont il devra écouter les leçons. Qu'il craigne ſur-tout, s'il ne veut pas s'égarer, de s'engager dans un ſentier où il n'appercevroit pas les traces de quelques-uns des anciens maîtres qui ont fondé la gloire de l'art.

Dans le troiſième période, l'artiſte eſt libre du joug de l'autorité, & n'a plus de maître que ſa propre raiſon. C'eſt alors qu'il porte un jugement ſur les différentes manières d'où découlent différentes ſortes de beautés. Il s'eſt étudié dans le précédent période à connoître les perfections diverſes des différens maîtres. Des idées réunies de ces perfections, il ſe formera une idée complexe qui ſera celle de la perfection de l'art. Comme déſormais il aura l'intelligence formée par la contemplation, il ſaura diſtinguer les perfections qui ne peuvent s'accorder entre elles, & ne ſe fatiguera pas à pourſuivre un but qu'il lui eſt refuſé d'atteindre. Enfin ce ne ſont plus les artiſtes qu'il va comparer entr'eux; c'eſt l'art qu'il va comparer à la nature.

On acquiert la faculté de bien parler dans la con-

L'habitude de deſſiner correctement les objets tels que nous les voyons, nous rend propres à bien deſſiner dans la ſuite même ceux que nous imaginons. Copier le nud avec une ſcrupuleuſe exactitude, c'eſt acquérir l'habitude d'être correct & précis; c'eſt faire ſans ceſſe de nouveaux progrès dans la connoiſſance de la figure humaine; c'eſt ſe ménager le moyen d'en exprimer les beautés, & de s'élever juſqu'à celles de l'antique, & à ce que l'imagination peut concevoir de plus parfait dans l'idéal de l'art. De cette manière lente de procéder, réſultera dans la ſuite la faculté de donner aux ouvrages les plus étudiés, les plus finis, la grace & le ſentiment de la facilité: nous ne parlons pas de cette facilité dangereuſe qui ne procède que d'une adreſſe purement manuelle, mais de celle que donne la ſcience de ce que l'on fait. Les anciens ne ſont parvenus à cette facilité, la ſeule qui ſoit louable, que par une étude attentive de la figure humaine; c'eſt par les mêmes travaux que les modernes parviendront au même but.

Les grands maîtres de l'art portoient ſi loin leur exactitude à copier ce qu'ils voyoient, que l'on connoît des deſſins que fit Raphaël pour les premières études de ſes tableaux, où l'on voit les figures coeffées du bonnet que portoient les modèles; des exemples d'une ſemblable exactitude ſe trouvent dans des deſſins du Carrache. C'eſt en abandonnant cette utile ponctualité, que les écoles modernes ont perdu ce qui fit la gloire des grands artiſtes.

Il ſeroit à ſouhaiter que ces préceptes de l'habile profeſſeur retentiſſent dans toutes les écoles, & dirigeaſſent les leçons de tous les maîtres & la pratique

de tous les *élèves*. Un des grands défauts de ceux-ci, c'eſt de vouloir être des maîtres lorſqu'ils ſont à peine entrés dans l'école ; de n'avoir de confiance ni dans les leçons, ni dans les exemples ; de prétendre, en copiant, faire mieux que ce qu'ils copient ; de chercher dans la *boſſe* ce qu'ils ne trouveront que dans le modèle vivant, & de vouloir corriger les formes du modèle vivant lorſqu'ils ne connoiſſent pas encore la nature ; d'affecter ce qui eſt le réſultat de la facilité avant d'avoir acquis de la pratique, & ce qui eſt le réſultat du ſavoir, avant d'avoir eu le temps d'apprendre ; de faire des eſquiſſes avant d'être capables de rien finir, d'étudier tous les maîtres à-la-fois avant d'avoir compris les principes d'un ſeul, enfin de viſer ; à tout ce qui, dans des commençans, eſt le moyen de n'atteindre à rien.

Les heureuſes négligences, les rêves, les rapides conceptions d'un maître, ne conviennent pas à l'âge qui doit être conſacré à la pénible exactitude, s'il veut parvenir à l'exactitude facile. Ce n'eſt pas à manier facilement le crayon & le pinceau que doit s'appliquer un *élève*, c'eſt à rendre avec préciſion les contours & les milieux. Peu importe que ſon trait ſoit fin, que ſon crayon ſoit moëlleux ; mais il importe beaucoup que ſon trait ſoit juſte, que les formes ſoient accuſées à leurs places. Il ne doit pas chercher les qualités brillantes de l'art, lorſqu'il n'en connoît pas encore les qualités conſtitutives. Son but ne doit pas être d'éblouir, mais d'étudier. Si ſon étude eſt bientôt finie, elle n'eſt sûrement pas aſſez recherchée, aſſez terminée ; il s'y eſt trop peu arrêté, pour qu'elle laiſſe dans ſon eſprit des idées utiles & durables ; il en tirera peu

de fruit. Le maître qui veut que ſes *élèves* étonnent par leur adreſſe, ne formera pas de grands maîtres. (*Article de M.* LEVESQUE.)

EM

EMBU (part. paſſif) ſe dit d'un tableau lorſque les couleurs à l'huile, avec leſquelles on peint, deviennent mattes & perdent leur luiſant, au point qu'on ne diſcerne pas bien les objets.

Lorſqu'on peint ſur un fond de couleur qui n'eſt pas bien ſec, les couleurs qu'on met deſſus *s'emboivent* en ſe ſéchant. Alors l'*embu* provient de l'impreſſion trop fraîche de la toile ou du panneau. Il peut auſſi venir de ce qu'on repeint ſur une préparation qui n'a pas eu le temps de ſe ſécher parfaitement. On remédie à cet inconvénient, lorſque ce qu'on a peint eſt bien ſec, en paſſant par-deſſus un blanc d'œuf battu ou du vernis. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*)

EMPATER ſignifie mettre beaucoup de couleur, ſoit en une fois, ſoit en pluſieurs, ſur ce qu'on peint. On dit, ce tableau eſt bien *empâté*, bien nourri de couleur.

Empâter ſe dit encore lorſqu'on met les couleurs ſur un tableau, chacune à la place qui convient, ſans les mêler ou les fondre enſemble : on dit, cette tête n'eſt *qu'empâtée*. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*)

EMULATION, (ſubſt. fém.) c'eſt une ſorte de rivalité ſans jalouſie, une lutte entre des hommes vertueux qui ſe diſputent le ſuccès dans un projet louable. L'artiſte

languit s'il n'eſt pas excité par l'*émulation ;* mais il ne ſuffit pas que les élèves ſe propoſent des rivaux dans leur école, & les maîtres entre leurs contemporains. Une victoire facile remportée ſur des rivaux médiocres ne produira qu'une orgueilleuſe médiocrité. L'*émulation* doit règner entre les artiſtes vivans & les plus grands des artiſtes qui ne ſont plus. Le Pouſſin prit pour rivaux les grands maîtres de l'antiquité grecque ſuivant l'idée qu'il s'étoit formée de leurs conceptions & de leurs talens ; le Sueur choiſit Raphaël pour ſon rival.

Oſez provoquer au combat les maîtres les plus difficiles à vaincre. Traitez un ſujet que l'un d'eux ait manié avant vous, & redoublez d'efforts pour l'emporter ſur lui. Si vous traitez un ſujet différent, ſuppoſez que votre tableau ſera expoſé en pendant avec un tableau de Raphael, du Dominiquin, du Titien, de Rubens. Votre ouvrage eſt fini : comparez-le à l'un des meilleurs ouvrages de l'artiſte dont vous avez fait votre rival. Oubliez qu'il s'agit de votre propre cauſe, & rendez-vous un juge impartial. Reconnoiſſez les fautes qui vous ont fait manquer le prix, & propoſez-vous de le remporter au premier concours que vous établirez vous-même. Faites mieux encore : formez-vous la plus grande idée de votre art, & rendez-vous le rival de cette idée. (*Article de M.* LEVESQUE,)

E N

ENCAUSTIQUE, *peinture encauſtique*, en grec ἔγκαυστὸν ou ἐγκαυστικὴ, du verbe ἐγκαίω, (*inuro*) *brûler*, parce qu'on procède à ce genre de peinture avec

des cires qui doivent être chauffées presque jusqu'au point de l'ustion.

On ne peut fixer l'époque de la peinture *encaustique*. Pline, l'auteur qui s'est le plus étendu sur cette manière de peindre, dit qu'on ne savoit pas même de son temps quel étoit le premier qui avoit imaginé de peindre avec des cires colorées & d'opérer avec le feu. (1) Quelques-uns cependant, continue-t-il, croyoient qu'Aristide en étoit l'inventeur, & que Praxitèle l'avoit perfectionnée ; d'autres assuroient que l'on connoissoit des tableaux peints à l'*encaustique* long-tems avant, tels que ceux de Polygnote, de Nicanor & d'Arcésilaüs, artistes de Paros. Il ajoute que Lysippe écrivit sur les tableaux qu'il fit à Egine : *Il a brûlé*, ce qu'il n'auroit certainement pas fait si l'*encaustique* n'avoit été inventé. Quelque peu certaine que soit l'origine de la peinture à l'*encaustique*, il paroît cependant qu'elle prit naissance dans la Grèce, & que l'art de peindre avec de la cire, des couleurs & le feu, devint familier aux artistes de ce peuple.

Il seroit inutile de porter plus loin les recherches sur l'antiquité de l'art d'employer la cire dans la peinture ; elles deviendroient non-seulement infructueuses, mais elles ne répandroient pas plus de lumière sur les moyens d'exécuter les tableaux avec la cire, les couleurs & le feu, puisque Pline, qui nous en a transmis les espèces, dit peu de choses du moyen de les pra-

(1) *Ceris pingere ac picturam inurere quis primus excogitaverit non constat. Quidam, Aristidis inventum putant, postea consummatum à Praxitele. Sed aliquantò vetustiores encausticæ picturæ extitere, ut Polygnoti & Nicanoris & Arcesilaï Pariorum. Lysippus quoque, Æginæ, picturæ suæ inscripsit ἐνέκαυσεν, quod profectò non fecisset nisi incaustâ inventâ.* Plin. Liv. 35 C. 11.

tiquer. Il eſt conſtant, dit-il, que l'on connoiſſoit anciennement deux genres de peinture *encauſtique*, qui ſe faiſoient avec la cire & ſur l'ivoire, au *ceſtrum*, c'eſt-à-dire au *viriculum* (1), avant que l'on connût la pratique de la peinture ſur l'extérieur des vaiſſeaux, troiſième eſpèce qui s'opéroit avec des cires qui, ayant été rendues liquides par l'action du feu, étoient devenues propres à être appliquées avec le pinceau. Cette peinture étoit ſi ſolide, qu'elle ne pouvoit être altérée ni par le ſoleil, ni par le ſel de la mer, ni par les vents. Quoiqu'il ne paroiſſe pas dans ce paſſage qu'il ſoit fait mention de l'eſpèce d'*encauſtique* dont on faiſoit des tableaux portatifs, on peut cependant préſumer que la première eſpèce étoit employée à cet uſage. Cet *encauſtique* & celui des vaiſſeaux avoient-ils de l'ana-

---

(1) *Ceſtrum*, *viriculum*, mots que l'on n'entend point relativement à la peinture à l'*encauſtique*. « *Encauſto pingendi duo fuiſſe* » *antiquitus genera conſtat, cerâ & in ebore, ceſtro, id eſt, viriculo,* » *donec claſſes pingi cœpere hoc tertium acceſſit, reſolutis igniceris* » *penicillo utendi, quæ pictura in navibus* * *nec ſole, nec ſale,* » *ventiſque corrumpitur.* Plin. Liv. 35, C. 11 ».

* M. Monnoye, qui a fourni l'art. *encauſtique* que l'on trouve dans le Dictionnaire Encyclopédique, a traduit les mots *in navibus* dans les vaiſſeaux. Il a ſans doute eu ſes raiſons; il a formé le plan d'accommoder Pline à la peinture au ſavon de M. Bachelier, peinture qui ſurement ne pouvoit pas reſiſter au ſel de la mer, au ſoleil & aux vents & encore moins à l'eau. Il ne faut pas croire que ce ſoit une faute d'impreſſion, car lorſque M. Monnoye traduit ce que dit Ovide :

Et picta coloribus uſtis
Cæleſtum matrem concava puppis habet.

Et la pouppe repréſente la mère des Dieux en couleur brûlée, il répète que cet *encauſtique* étoit bien plus praticable *dans les vaiſſeaux*,

logie ? Quoique cela puiſſe être, nous n'oſerions cependant trop l'aſſurer, d'autant que M. le Comte de Caylus & M. Majault, qui ont beaucoup examiné cette matière, paroiſſent mettre de la différence entre les moyens d'exécution de ces deux genres. *Voyez leur Mémoire, page* 26.

On employoit auſſi l'*encauſtique* ſur les murailles : cette pratique étoit-elle une ſuite de l'*encauſtique* des tableaux, ou l'*encauſtique* des tableaux avoit-il ſuggéré aux barbouilleurs de murailles d'en faire l'application à leurs travaux, pour rendre leur peinture plus ſolide ? Il eſt impoſſible de décider la queſtion, ſoit que l'on conſulte Vitruve ou Pline, qui en ont parlé. Cependant, ſi ces deux auteurs ne diſent rien qui puiſſe éclaircir cette difficulté, ils nous en dédommagent par une deſcription très-exacte de la manière de pratiquer cette eſpèce d'*encauſtique*. Voici d'abord ce qu'en dit Vitruve (1), L. VII, C. IX, lorſqu'il parle de la préparation du *minium* : Cette couleur, dit-il, noircit lorſqu'elle eſt expoſée au ſoleil, ce que pluſieurs ont éprouvé, entr'autres le Scribe Fabérius, qui, ayant voulu que ſa maiſon du Mont-Aventin fût ornée de belles peintures, fit peindre tous les murs des périſtiles avec le *minium*, qui ne put durer que trente jours ſans ſe gâter en pluſieurs endroits, ce qui le contraignit de les faire peindre une ſeconde fois avec d'autres couleurs. Ceux qui ſont plus exacts & plus curieux, pour conſerver cette belle couleur après qu'elle a été couchée bien également & bien ſéchée, la couvrent de cire punique fondue avec un peu d'huile, &,

(1) Traduction de Perrault.

ayant étendu cette compoſition avec une broſſe, ils l'échauffent & la muraille, auſſi avec un réchaud où il y a du charbon allumé, fondant la cire & l'égalant par-tout en la poliſſant avec une bougie & des linges bien nets, comme quand on cire les ſtatues de marbre. Cela s'appelle *καῦσις* en grec. Cette croute de cire empêche que la lumière du ſoleil & de la lune ne mange la couleur (1). Pline dit la même choſe, quoique moins en détail : (2) Que l'on enduiſe la muraille de cire; lorſqu'elle ſera bien ſéchée, que l'on la frotte avec un bâton de cire & enſuite avec des linges bien nets. C'eſt par ce même procédé que l'on donne aux marbres de l'éclat. Il paroît, par conſéquent, qu'il n'y avoit qu'une ſeule manière d'employer l'*encauſtique* ſur les murailles.

Voilà tout ce que l'on peut dire ſur l'hiſtorique &

---

(1) *Itaque cum & alii multi, tunc etiam Faberius Scriba, cum in Aventino voluiſſet habere domum eleganter expolitam, peryſtilii parietes omnes induxit minio, qui poſt dies triginta, facti ſunt invenuſto varioque colore : itaque primo locavit inducendos alios colores. At ſi quis ſubtilior fuerit & voluerit expolitionem miniaceam ſuum colorem retinere, cum paries expolitus & aridus fuerit, tum ceram puniceam igni liquefactam, paulo oleo temporatam, ſetâ inducat. Deinde poſteà carbonibus in ferreo vaſe compoſitis, eam ceram apprimè, cum pariete calefaciendo, ſudare cogat, fiatque ut peræquetur. Poſteà cum candelâ linteiſque puris ſubigat, uti ſigna marmorea nuda curantur. Hæc autem καῦσις græce dicitur.* Vit. L. 7, C. 9.

(2) *Solis atque lunæ contactus inimicus : remedium, ut parieti ficcato cera punica cum oleo liquefacta candens ſetis inducatur, iterumque admotis gallæ carbonibus aduratur ad ſudorem uſque ; poſtea candelis ſubigatur, ac deindè linteis puris, ſicut & marmora niteſcunt.* Plin. L. 33, C. 7.

ſur le faire des différentes eſpèces de peinture à l'*encauſtique*, qui ſe réduiſent à quatre; ſavoir, la peinture à la cire, celle qui ſe faiſoit avec le *ceſtrum* ou le *viriculum*, peinture ſur les vaiſſeaux, & peinture ſur la muraille; & pour exécuter ces différentes eſpèces, ils mêloient les couleurs avec la cire, ou ils pénétroient la couleur de cire lorſque la peinture étoit achevée.

Le bois étoit la ſeule matière ſur laquelle on peignît des tableaux portatifs. Il ſeroit trop long de rapporter tous les paſſages de Pline & des autres auteurs qui fourniſſent la preuve de cette vérité.

Paſſons maintenant aux moyens que les anciens employoient pour l'exécution de leurs *encauſtiques*.

Les couleurs étoient contenues, comme le dit Varron, dans des coffrets à petits compartimens (1).

On ſe ſervoit de broſſes ou de pinceaux pour appliquer les cires colorées, comme le dit Pline (2), ou la cire ſur les couleurs comme le dit Vitruve.

On employoit le feu, ſoit pour fondre les cires colorées, ſoit pour liquéfier la cire pure deſtinée à être employée ſur les couleurs pour les rendre plus ſolides que la détrempe. Les inſtrumens deſtinés à cet uſage portoient le nom de *cauteria*, dont la forme devoit varier ſelon les différens travaux auxquels on en faiſoit l'application. Le *cautere*, dit Pline, étoit un des inſtrumens des peintres avec lequel on faiſoit fondre les préparations bitumineuſes les plus tenaces, dont on

(1) *Pictores loculatas habent arculas, ubi diſcolores ſunt ceræ.* Var. de re Ruſt. L. 2.

(2) *Reſolutis igni ceris penicillo utendi.*

faiſoit uſage pour la peinture appellée *encauſtique*. Cette peinture s'opère en faiſant fondre des cires avec des charbons allumés (1). Si l'origine de la peinture à l'*encauſtique* eſt équivoque, l'époque de ſa décadence eſt auſſi fort incertaine. Il eſt néanmoins conſtant qu'elle ſe pratiquoit encore dans le temps du Bas-Empire, puiſque le digeſte, qui eſt l'aſſemblage des loix qui avoient précédé le ſixieme ſiècle, temps auquel on les a réunies, fait mention dans ces termes des inſtrumens qui ſervoient à la peinture : L'attelier d'un peintre étant legué, comprend les cires, les couleurs & tout ce qui en dépend, les pinceaux, les cautères, & les vaſes propres à contenir les couleurs (2). Un autre auteur dit auſſi qu'un peintre, ayant legué ſon attelier, a legué les couleurs, les pinceaux, les cautères, & les vaſes néceſſaires pour faire le mêlange des couleurs.

On ne trouve plus aucune mention de peinture à l'*encauſtique* depuis le 6e ſiècle juſqu'à nos jours, c'eſt-à-dire pendant environ onze cents ans. Il eſt cependant étonnant que, depuis le renouvellement des arts, il ſe ſoit écoulé un ſi grand nombre d'années ſans que perſonne, avant M. le Comte de Caylus, ait remarqué que la peinture *encauſtique* s'exécutoit,

---

(1) *Cauterium in pictorum inſtrumentis continetur, quo bituminationes & fortiores quæque conglutinationes concoquuntur, maximè in eâ picturâ quæ ἐγκαυστικὴ appellatur, quæ fit carbonibus inuſtis, reſolutis igne ceris.* Plin. L. 22, C. 3.

(2) *Pictoris inſtrumento legato, ceræ, colores, ſimiliaque horum legatario cedunt penicilli & cauteria & conchæ.* Martian. tit. de fundo inſtructo, L. 17.

Inſtrumento pictoris legato, colores, penicilli, cauteria & tempe randorum colorum vaſa deleguntur. J. Paulus, L. 7.

avec de la cire, des couleurs & le feu. C'eſt donc aux lumières de M. de Caylus que la France a obligation des premières vues du renouvellement de cet art.

Cependant un auteur anonyme fit imprimer un ouvrage en 1755, dans lequel il s'efforce d'enlever cette gloire à M. de Caylus; ouvrage dont nous rendrons un compte très-exact, ainſi que de tout ce qui s'eſt paſſé depuis 1752 juſqu'à ce jour, afin que la poſtérité n'ait pas, ſur le renouvellement de la peinture à l'*encauſtique*, le même embarras qu'ont éprouvé ceux qui ont travaillé à en débrouiller l'origine chez les anciens.

Pour ne point m'expoſer à commettre d'injuſtice envers perſonne en travaillant d'après des oui-dire, je commençai par écrire à M. le comte de Caylus pour ſavoir comment M. Majault, docteur en médecine de la Faculté de Paris, partageoit avec lui la gloire de la découverte de la peinture à l'*encauſtique*, & dans quel tems il avoit lu à l'Académie des Inſcriptions ſon premier mémoire ſur cette matière; j'écrivis auſſi à M. Majault. Le premier me fit l'honneur de me répondre, que, ſans M. Majault, il n'eût jamais trouvé les moyens de peindre à l'*encauſtique*, & que ſon premier mémoire avoit été lu à l'Académie des Belles-Lettres en 1752; le ſecond, que, ſans M. de Caylus, il n'eût jamais penſé à ce genre de peinture, & que cette découverte étoit le produit de leurs travaux faits en commun. J'écrivis enſuite à M. Sylveſtre, directeur de l'Académie Royale de Peinture, pour obtenir des éclairciſſemens ſur le même ſujet, afin de travailler toujours d'après des pièces non équivoques. Voici, mot pour mot, ce que M. Sylveſtre me fit l'honneur de me répondre; par cette réponſe on jugera aiſément de mes demandes.

« Je réponds à votre première queſtion, qu'avant » la lecture du mémoire ſur la peinture à l'*encauſtique*, » que M. de Caylus fit en 1753, il n'avoit jamais été » fait mention dans notre academie de ce genre de » peinture ni de tous ceux dans leſquels la cire fait l'of- » fice de l'huile. Je réponds à la ſeconde, que quoique » ce genre de peinture annoncé par M. de Caylus » étonnât & méritât l'attention de tous les membres » de notre académie par ſa nouveauté & ſa ſingularité, » aucun cependant ne dit alors avoir employé la cire » au lieu de l'huile pour peindre. A la troiſième & » dernière, je répondrai que, depuis la lecture du mé- » moire de M. de Caylus faite en 1753, juſqu'au tems » de l'expoſition de la Minerve à l'académie des Belles- » Lettres en 1754, il n'a pas été fait mention qu'aucun » de nos membres ait peint avec la cire, excepté M. Vien, » & que nous n'avons vû de tableaux peints de cette » manière, par MM. Hallé, Bachelier & le Lorrain, » que vers le commencement de 1755; ces trois meſ- » ſieurs ſont les ſeuls qui dans ce tems ayent faits quel- » ques tentatives dont j'aie entendu parler parmi nous ». *Signé* SYLVESTRE.

Tous les membres de l'académie connoiſſent la droiture & les talens de M. Sylveſtre. Ces qualités lui ont mérité la place de directeur qu'il a occupée pluſieurs années. Voyons maintenant l'hiſtorique de ce qui eſt arrivé depuis le renouvellement de la peinture à l'*encauſtique*. Notre deſſein eſt de ne bleſſer perſonne, mais d'expoſer la vérité dans tout ſon jour. La date des mémoires de M. de Caylus, rendue authentique par la lecture dans deux académies, l'ouvrage de MM. de Caylus & Majault, auquel ils ont mis leurs noms;

leurs lettres, celle de M. Sylveſtre ſerviront de pièces juſtificatives. On trouvera quelques répétitions dans les détails que nous ferons; mais le lecteur ſentira que les redites ſont inévitables, d'autant plus que nous avons cru devoir obſerver dans notre narration l'ordre chronologique des événemens, ſur-tout ayant à rapporter ce que contiennent des écrits, qui, quoiqu'ils ayent paru en différens tems, diſent pourtant ou les mêmes choſes, ou des choſes à peu près ſemblables.

M. le Comte de Caylus, qui a tant fourni de preuves de ſon goût pour les beaux-arts, & de qui nous avons de ſi ſavantes recherches ſur l'antiquité, après avoir murement réfléchi ſur ce que Pline dit de la peinture à l'*encauſtique* pratiquée chez les anciens, traita cette matière dans un mémoire qu'il lut en 1752 à l'académie des belles-lettres dont il eſt membre; il lut auſſi, en 1753, à l'académie royale de peinture, un autre mémoire ſur le même ſujet, dans lequel il propoſoit un moyen d'exécuter des tableaux avec de la cire pure, des couleurs & le feu; mais les membres de cette académie doutèrent de la poſſibilité de peindre avec de la cire.

N'étoit-il pas naturel, en comparant cette nouveauté avec toutes les manières de peindre connues, de la regarder comme difficile ou même comme impoſſible? Cet art n'exiſtant encore qu'en ſpéculation, il étoit prudent de ne s'en rapporter qu'à l'expérience.

Cependant M. le Comte de Caylus, pour ſatisfaire les artiſtes & ſon goût, deſiroit de mettre en pratique ce qu'il avoit à peine projetté. Pour remplir ſes vues, comme il le dit lui-même dans ſon mémoire, page 8, il crut devoir aſſocier à ſes travaux M. Majault, docteur en médecine de la Faculté de Paris; l'amitié

guida moins ſon choix que les connoiſſances qu'il avoit des lumières de ce ſavant médecin. Ils travaillèrent de concert à découvrir les moyens de peindre à l'*encauſtique*. Leurs travaux eurent tout le ſuccès qu'ils pouvoient deſirer, & les conduiſirent même au-delà de ce qu'ils avoient eſpéré, puiſqu'ils firent & perfectionnèrent la découverte de la peinture à la cire. L'on vit enfin à l'académie des belles-lettres, le 12 novembre 1754, jour d'une aſſemblée publique, un tableau repréſentant une Minerve, exécuté par M. Vien, très-célèbre artiſte : la plus grande partie de cette peinture prouvoit qu'il étoit poſſible de faire des tableaux à l'*encauſtique*. Je dis la plus grande partie, parce que cette première production participoit pour un quart de la peinture à la cire. Tout Paris voulut voir cette nouveauté, & les peintres enfin convaincus en furent les premiers admirateurs. (1)

MM. de Caylus & Majault travaillèrent à perfectionner la peinture à l'*encauſtique* & la peinture à la cire, & à mettre le manuel de ces nouveaux arts en état d'être publié. Toutes leurs expériences furent achevées au mois de juin 1755. Elles firent en partie la matière d'un mémoire que M. le Comte de Caylus lut à l'académie des belles-lettres le 29 juillet de la même année, c'eſt-à-dire huit mois dix-huit jours après l'expoſition du tableau de la Minerve. L'académie des belles-

(1) M. Carle Vanloo, cet Artiſte ſi connu par ſes rares talens, voyant pour la première fois le tableau de la Minerve, dit que l'*encauſtique* n'étoit pas une ſi mauvaiſe choſe, & qu'il vouloit auſſi peindre de cette manière. On ſent de quel poids peut être l'approbation de M. Vanloo.

lettres,

ettres, perſuadée que cet ouvrage pouvoit être utile aux artiſtes, permit qu'on le tirât de ſes regiſtres & qu'on l'imprimât. On y joignit le mémoire ſur la peinture à la cire qui n'y avoit pas été lu, parce que ce dernier ouvrage n'étoit pas de ſon reſſort. Les deux mémoires imprimés furent diſtribués au public dans un ſeul volume le 25 août de la même année, ſous le titre de *Mémoire ſur la peinture à l'encauſtique & ſur la peinture à la cire*, ouvrage méthodique & bien tiſſu, qui fera éternellement un honneur infini à ſes auteurs. Il eſt bon de remarquer que, lors de la lecture du mémoire dont nous venons de parler, M. le Comte de Caylus porta à l'académie des inſcriptions deux petits tableaux peints, l'un ſelon la troiſième, l'autre ſelon la quatrième manière de peindre à l'*encauſtique*, dont il n'avoit point encore fourni de preuves par expérience. Mais revenons à l'époque de l'expoſition du tableau de la Minerve.

Dès que ce premier eſſai eut paru à l'académie des belles-lettres, ce nouveau genre de peinture excita l'émulation & la curioſité. Par quel moyen, ſe diſoient entr'eux les membres les plus éclairés de l'académie royale de peinture, a-t-on pu parvenir à peindre avec la cire? Ni M. de Caylus, ni M. Majault, ne dirent alors quels en étoient les procédés : c'étoit un tribut que M. de Caylus devoit à l'académie des inſcriptions avant que de les rendre publics, puiſque leurs recherches n'avoient pour objet que le renouvellement d'un art connu chez les anciens.

Cependant les peintres qui avoient beaucoup touché, ſenti & examiné le premier échantillon de cette peinture, y ayant trouvé un peu d'odeur d'eſſence de té-

rébenthine, crurent que tout ce tableau avoit été peint avec de la cire diſſoute dans cette eſſence; car on ne s'imaginoit point alors qu'il fût poſſible de faire des tableaux avec de la cire & des couleurs ſans que la cire fût diſſoute, & on ne connoiſſoit même pas la diſſolution de la cire dans l'eſſence de térébenthine, quoiqu'en ait dit un petit ouvrage anonyme dont nous parlerons dans la ſuite, & que M. Monnoye a ſérieuſement rapporté dans le mémoire ſur l'*encauſtique* qu'il a fourni au dictionnaire encyclopédique.

Les peintres qui avoient examiné la première production de cette peinture, s'entretenoient avec ceux qui ne l'avoient pas vue des remarques qu'ils avoient pu faire, & quelques-uns projettèrent d'en faire des eſſais.

MM. Hallé, Bachelier & le Lorrain furent ceux qui firent les premières tentatives; ils broyèrent leurs couleurs avec de la cire diſſoute dans l'eſſence de térébenthine, peignirent & ſe hâtèrent de faire voir leurs premières productions. Elles parurent dans les mois de Janvier, Février, Mars de 1755. MM. Hallé & le Lorrain s'en tinrent à quelques petits tableaux. Mais M. Bachelier voulut porter ſes recherches plus loin. Il fit du ſavon avec de la cire, parce que l'on peut en faire avec tous les corps gras; il fit diſſoudre ce ſavon dans l'eau, broya ſes couleurs avec cette eau de ſavon, & peignit ſur le taffetas & la toile. Après avoir peint, il fit chauffer & bouillir les couleurs de ce tableau peint au ſavon, & annonça qu'il avoit trouvé l'*encauſtique* des Grecs, puiſqu'il peignoit avec de l'eau de cire (car c'eſt ainſi qu'il nommoit cette eau de ſavon) & qu'il faiſoit brûler ſa couleur. Il donna pour preuve de ſa manœuvre quelques tableaux, dont l'un repréſentoit une

femme careſſant une levrette, l'autre une tête de profil, &c. Ces tableaux, qui furent enſuite expoſés au ſallon, étoient gris & reſſembloient preſque à une gravure en manière noire, enluminée avec des couleurs ſales; mais quand cette invention eût été encore plus mauvaiſe, M. Bachelier méritoit toujours la reconnoiſſance qu'on doit à ceux qui veulent bien ſe donner la peine de faire des recherches. N'enrichit-on pas les arts, lors même qu'on apprend à ne pas perdre le temps à faire des tentatives dont la réuſſite ne ſeroit pas heureuſe?

Malgré le peu de ſuccès des eſſais précipités de M. Bachelier, on crut pourtant devoir annoncer ſa découverte au public. Un auteur anonyme compoſa, (1) fit imprimer & diſtribuer rapidement une petite brochure intitulée: *Hiſtoire & ſecret de la peinture en cire.* Ce fut à la fin du mois de mars ou au commencement d'avril 1755 que cet ouvrage parut, c'eſt-à-dire cinq mois après que le tableau de MM. de Caylus & Majault fut rendu public. L'auteur de cette petite brochure, qui vraiſemblablement ne vouloit pas ſe rendre caution de ce qu'il avançoit dans ſon ouvrage, ne jugea pas à propos d'y mettre ſon nom.

Cet écrivain, après y avoir inſulté M. de Caylus en le confondant avec les gens à ſecrets, (ce qu'il ne mérite aſſurément pas) car il n'eſt perſonne qui ſoit plus communicatif & qui emploie plus généreuſement ſon

(1) Quelques-uns ont prétendu que cet ouvrage étoit de M. Diderot; mais cette calomnie n'a pu être ſuggérée que par l'envie. Nous ſommes convaincus que M. Diderot ſe reſpecte trop à tous égards pour prêter ſa plume à l'indécence & au menſonge.

temps & ſa bourſe au progrès des arts, cet auteur, dis-je, avance :

1°. Que l'*encauſtique* de M. de Caylus n'eſt point l'*encauſtique* des Grecs, puiſque ſa peinture ne s'opère qu'avec de la cire diſſoute dans l'eſſence de térébenthine.

Mais quelle a dû être l'humiliation de l'auteur, lorſqu'il aura lu l'ouvrage de MM. de Caylus & Majault, dans lequel on trouve quatre manières de peindre ſans le ſecours de l'eſſence de térébenthine !

2°. Que la poſſibilité de faire des tableaux avec de la cire diſſoute dans l'eſſence de térébenthine n'eſt pas une découverte, parce que M. Bachelier avoit déjà peint un tableau de cette manière en 1749. Que ce tableau, *que perſonne n'a vu*, fut emporté en Alſace.

Où eſt la preuve de ce fait ? Pourquoi M. Bachelier, lors de la lecture du mémoire de M. de Caylus à l'académie de peinture en 1753, ne dit-il rien de ſon tableau de 1749 ? Quand même ce que l'auteur rapporte ſeroit vrai, il eût fallu ſe taire de peur de ſe faire accuſer de menſonge.

3°. Que M. Bachelier devoit la connoiſſance de la diſſolution de la cire dans l'eſſence de térébenthine à des enfans qui, en 1749, jouoient avec une boule de cire au lieu de volant ; que cette boule de cire alla tomber *tout juſte* dans un godet où il y avoit de l'eſſence ; que le lendemain M. Bachelier trouva la boule diſſoute, broya des couleurs avec cette cire, & peignit un tableau dont il put à peine ſe défaire ; qu'il abandonna cette peinture, & la reprit en 1755.

Encore une fois, pourquoi M. Bachelier ne ſe reſſouvint-il pas de cette hiſtoire, lorſque M. de Caylus lut ſon mémoire à l'académie de peinture en 1753, &

ne la révéla-t-il qu'en 1755? Ne devoit-il pas dire alors qu'il ne falloit pas tant ridiculiſer le projet de peindre avec la cire? car pluſieurs en badinèrent.

4°. Que M. Bachelier, d'après quelques teintures brouillées de chymie, & de nouvelles tentatives dont le réſultat fut de faire un ſavon de cire avec le ſel alkali, comme on le fait avec l'huile, (1) le ſuif, & enfin avec tous les corps gras, fit diſſoudre ce ſavon dans l'eau, broya les couleurs avec cette eau de ſavon, peignit & employa le feu pour fixer la couleur, & l'anonyme conclut que c'eſt là la manière qui reſſemble le plus à la peinture des Grecs, puiſque l'on peint avec de la cire & des couleurs, & qu'il faut le feu pour fixer la peinture.

Je conſeillerois volontiers à celui qui voudroit peindre avec des couleurs délayées avec l'eau de ſavon ordinaire, qui eſt faite avec de l'huile, de dire qu'il peint à l'eau d'huile, ou qu'il peint à l'huile : cette manière de parler ne ſeroit pas plus impropre que de dire qu'on peint à l'eau de cire. Il pourroit dire auſſi qu'il peint au ſel, car il entre du ſel dans le ſavon. Prétendre que la peinture *encauſtique* des Grecs ſe pratiquoit avec du ſavon de cire, c'eſt en ignorer abſolument la nature. Mais ſi l'anonyme avançoit que la peinture au ſavon eſt une invention auſſi nouvelle que la peinture en ramekin ou

(1) Quelques gens mal intentionnés ont prétendu que M. Rouel avoit donné le conſeil à M. Bachelier de faire du ſavon avec de la cire, pour imiter les grecs; mais ce chymiſte eſt trop éclairé pour ne ſavoir pas qu'une peinture faite avec du ſavon quelconque n'a pas plus de ſolidité qu'une peinture faite en détrempe, qui n'a pas la propriété de remplir les vues que les Grecs ſe propoſoient, c'eſt-à-dire, de faire une peinture qui pût réſiſter à l'eau.

en fromage (1), l'auteur ſe tromperoit moins au déſavantage de M. Bachelier. Ce dernier n'a rien renouvellé des Grecs, comme nous le démontrerons; ſa découverte a plus de mérite, puiſqu'elle a du moins celui de l'originalité.

La brochure dont nous venons de rendre compte n'eut pas été plutôt rendue publique, qu'elle fut appréciée à ſa juſte valeur. M. Fréron la critiqua très-judicieuſement dans ſon année littéraire, démontra, comme nous venons de le dire, que l'hiſtorique de cet ouvrage ne pouvoit être vrai, & que la découverte de la peinture au ſavon de cire n'enrichiſſoit point l'art de peindre. M. Fréron cependant ne pouvoit pas porter de jugement ſur ce que l'anonyme annonçoit des moyens que MM. de Caylus & Majault avoient employés pour peindre à l'*encauſtique*, puiſqu'ils n'avoient pas encore été rendus publics; auſſi n'avança-t-il ſur ce point que de prudentes conjectures. Mais M. Fréron eut bien lieu d'être ſatisfait, lorſque trois mois après ſa critique, il ne trouva rien de ce que l'anonyme avoit avancé : il vit, au contraire, dans l'ouvrage de M. de Caylus, un raiſonnement méthodique & ſuivi, appuyé d'expériences ingénieuſes & très-propres à développer le peu de choſes que les anciens nous ont tranſmis de la peîn-

(1) Un peintre d'un caractere gai & vraiſemblablement très-habile chymiſte, ayant ſérieuſement examiné la peinture au ſavon de M. Bachelier, ne crut pas que cette invention méritât une critique ſérieuſe. Il fit imprimer un petit ouvrage qui avoit pour titre : *l'Art de peindre au fromage ou en ramekin*, dans lequel un ridicule agréable faiſoit la plus juſte critique de la peinture au ſavon de cire. On a prétendu que cette brochure étoit de M. Rouquet; ſi elle n'eſt pas de lui, elle eſt du moins digne de ſa plume.

ture à l'*encauſtique*. En judicieux critique, il rendit compte de cet ouvrage avec les plus juſtes éloges.

Nous reviendrons ſur la peinture *encauſtique* & ſur ſes procédés dans le dictionnaire de pratique. (*Article de M. WATELET, ou du moins trouvé dans ſes papiers.*)

ENCAUSTIQUE. Qu'il nous ſoit permis, ſur l'antiquité de la peinture *encauſtique*, de placer ici un article fort court. Pline ne fait pas remonter l'origine de cette peinture plus haut que Polygnote, & il nous apprend que d'autres la croyoient beaucoup plus récente.

Mais Polygnote floriſſoit vers la 89ᵉ olympiade, environ 420 ans avant notre ère, & il eſt ſouvent parlé de la peinture en cire dans les poéſies d'Anacréon, qui vivoit plus de cent ans auparavant. Il ſembleroit même que de ſon temps c'étoit la manière de peindre la plus en uſage. Il dit, ode 28, en adreſſant la parole au portrait de ſa maîtreſſe : Τάχα, κηρὲ, καὶ λαλήσεις : *Cire, bientôt tu vas parler.* Dans l'ode 29, il dit au peintre à qui il commande le portrait de Bathylle : Ο κηρὸς ἀυτὸς Εχέτω λαλῶν σιωπῇ. *Que la cire parle même dans le ſilence*, comme nous pourrions dire à un peintre : *Que votre peinture ſoit parlante.*

Voilà donc l'antiquité de la peinture *encauſtique* reculée de plus d'un ſiècle par le témoignage d'Anacréon.

Mais cette preuve n'eſt pas ſans replique. Tanneguy le Febvre, Corneille de Pauw & d'autres ſavans ont été loin de croire que toutes les poéſies qui portent le nom d'Anacréon fuſſent en effet du poëte de Téos. M. Fiſcher, qui refuſoit de partager leur doute dans ſa première édition d'Anacréon, a cru devoir l'adopter

dans la ſeconde. On ne peut guère douter que les véritables œuvres de ce poëte ne fuſſent familières aux Romains & aux Grecs lettrés du temps de Pline; & c'étoit dans ce même temps que les uns attribuoient la peinture *encauſtique* à Ariſtide, & que les autres la faiſoient remonter juſqu'à Polygnote. Comment ne ſe trouvoit-il perſonne qui leur prouvât qu'elle étoit beaucoup plus ancienne, en leur citant les vers d'Anacréon?

S'il ne s'agiſſoit que de l'opinion de Pline, on pourroit dire qu'il avoit oublié ces vers ou qu'il ne les connoiſſoit pas. Mais il s'agit de deux opinions débattues entre différentes perſonnes, & il auroit été ſingulier qu'aucune d'elles ne connût les œuvres d'un poëte qui étoit alors entre toutes les mains. Ainſi, loin de prouver par Anacréon contre Pline l'antiquité de la peinture *encauſtique*, on prouveroit mieux par le texte de Pline que les odes 28 & 29 attribuées à Anacréon ne ſont pas de ce poëte.

Cependant une nouvelle difficulté s'élève. Pline ajoute que Lyſippe avoit auſſi écrit ſur ſes peintures d'Egine qu'il les avoit faites à l'*encauſtique*. On peut ſuppoſer que ce Lyſippe vivoit avant Polygnote & même avant Anacréon, & comme on ignore l'âge de ce peintre, la queſtion reſte inſoluble & le doute ſubſiſte. (*Article de M.* LEVESQUE.)

ENDUIT. (ſubſt. maſc.) Ce mot eſt conſacré à la peinture à freſque, qui ne peut s'exécuter que ſur un *enduit* frais. C'eſt même de-là que ce genre de peinture a tiré ſon nom; il vient du mot italien *freſco*, qui ſignifie *frais*. Dans les autres genres de peinture, on ne dit point un *enduit*, mais une *couche* de cou-

leur. Ce mot rejetté du langage de la peinture conſidérée comme art, eſt reſté *au métier* de la peinture en bâtimens.

ENFONCEMÉNT. (ſubſt. maſc.) Comme un tableau n'eſt pas cenſé repréſenter une ſurface plane, il doit avoir de l'*enfoncement*, & juſqu'à cet *enfoncement* qui borne la vue, il faut que le ſpectateur puiſſe croire qu'il tourneroit autour des objets qui ſont repréſentés. On ne peut d'ailleurs rien établir en général ſur l'*enfoncement* que doit offrir un tableau. Quelquefois ſon *enfoncement* n'a d'autres bornes que celles de l'horiſon, & quelquefois il eſt limité par le mur d'une chambre peu profonde. Il y a même des tableaux qui repréſentent des bas-reliefs, & l'on ne dira pas qu'ils ont de l'*enfoncement*; mais ils doivent avoir une ſaillie apparente, égale à celle qu'un ſculpteur donneroit à ces ſortes d'ouvrages. (*L.*)

ENFUMÉ, noirci par la fumée & par le temps. On dit d'un vieux tableau dont on ne diſtingue plus le travail ni les objets, & que le tems a couvert d'une ſaleté noire & épaiſſe, qu'il eſt *enfumé*. On trouve des amateurs qui n'eſtiment les tableaux qu'autant qu'une forte couche de fumée leur donne un extérieur vénérable d'antiquité. Si le temps a reſpecté une partie lumineuſe qui tranche fortement avec la profonde obſcurité de tout le reſte, ils ſuppoſent dans ce qu'on ne voit plus tout le charme d'une beauté myſtérieuſe, & admirent d'autant plus ces ténèbres qu'elles ſont plus épaiſſes. Ils ne manquent jamais d'être ſervis ſuivant leur goût, & trouvent toujours des charlatans prêts à leur offrir & à

leur vend-e fort cher des tableaux récens qu'ils ont eu ſoin d'*enfumer*. On *enfume* auſſi des deſſins nouvellement copiés, ou faits par des artiſtes vivans & quelquefois par des élèves, pour leur donner l'apparence d'anciens originaux. Comme on connoît toujours l'âge des eſtampes, on a ſoin au contraire de les laver & de bien nettoyer la fumée dont elles peuvent être couvertes, pour leur donner l'apparence d'une belle conſervation. On ne prend cette peine que pour les amateurs, car les artiſtes au contraire aiment aſſez que les eſtampes ſoient légérement *enfumées*, c'eſt-à-dire, qu'elles ayent contracté une demi-teinte rouſsâtre, parce que ce ton détruit l'oppoſition tranchante du noir de la gravure avec la blancheur du papier (*L.*)

ENGENCEMENT (ſubſt. maſc.) ſe dit des draperies ou autres ajuſtemens; il ſignifie alors diſpoſition. Des plis bien *engencés* ſont des plis bien diſpoſés. Il ſe dit auſſi d'un aſſemblage d'objets qui ſe trouvent rarement réunis & dont la compoſition eſt à la fois ſingulière & piquante : ces choſes ſont ſingulièrement, ſont pittoreſquement *engencées*.

ENLUMINURE. (ſubſt. fem.) C'eſt une ſorte de peinture faite ſur des eſtampes avec des couleurs délayées à la gomme. Il y a auſſi des papiers-tapiſſeries qui ſont *enluminés*, c'eſt-à dire, dont la planche n'a fourni que le trait, & dont les couleurs ont été placés au pinceau.

On *enlumine* groſſièrement de ces mauvaiſes eſtampes qu'on appelle images, pour l'uſage du peuple qui eſt toujours à peu près ſauvage, même chez les nations les

plus policées, & dont la vue eſt plus agréablement récréée par le ſpectacle des couleurs dures & tranchantes, qu'elle ne le ſeroit par les tableaux les mieux fondus des plus grands coloriſtes. Pour rendre ces images encore plus agréables à ceux à qui elles ſont deſtinées, on relève quelquefois en or les auréoles des ſaints & quelques parties des draperies.

On applique auſſi de l'or & de l'argent moulu à des *enluminures* plus précieuſes; c'eſt ce qu'on appelle *rehauſſer*. Pour donner à ces métaux tout leur éclat, on les brunit avec la dent de loup.

On *enlumine* avec plus ou moins de ſoin des eſtampes repréſentant des vues, des intérieurs de temples, &c. qu'on deſtine à être regardées dans des machines d'optique.

Quelquefois, des curieux ſans goût ont pris plaiſir à faire *enluminer* de belles eſtampes, croyant qu'elles acquerroient un nouveau prix, & qu'elles approcheroient du mérite des tableaux, quand elles ſeroient barbouillées de couleurs. Tout le fruit de leur dépenſe étoit de faire détruire le travail heureux du graveur par le travail routinier des *enlumineuſes*.

Cependant, l'*enluminure* faite avec ſoin & intelligence n'eſt pas toujours mépriſable. Elle eſt fort utile à l'hiſtoire naturelle. Des planches d'oiſeaux, de plantes, de coquilles, inſtruiſent fort imparfaitement, ſi elles ne ſont pas accompagnées des couleurs propres à l'objet. Enfin l'*enluminure* eſt utile toutes les fois qu'on doit montrer l'objet colorié. Le graveur doit alors renoncer à l'ambition de plaire, & conſentir à voir les travaux de ſon art couverts par le travail des *enlumineurs*.

Il y a des *enluminures*, d'oiſeaux, de coquilles, &c, faites avec tant de ſoin & tant d'art qu'on peut les prendre au premier coup d'œil pour des miniatures ou des peintures à gouazze. Il eſt bon alors que les travaux de la gravure ne ſoient pas trop fortement prononcés, & que le ton de l'eſtampe ſoit fort doux.

Une *enluminure* commune peut quelquefois remplir ſuffiſamment ſon objet, comme lorſqu'il s'agit de faire connoître les couleurs des uniformes de troupes, ou celles des pavillons & des flammes de vaiſſeaux, &c. (*Article de M.* LEVESQUE.)

ENNEMI (adj.) ſe dit des couleurs. On appelle *couleurs ennemies* celles qui s'accordent mal, & qui ne peuvent ſubſiſter enſemble ſans offenſer la vue ou ſans ſe détruire en très-peu de temps. Le bleu & le vermillon ſont des couleurs *ennemies*; leur mêlange produit une couleur aigre, dure & déſagréable.

Les habiles peintres ſe font quelquefois un jeu de vaincre les difficultés qu'on prétend réſulter de l'aſſociation des couleurs *ennemies*: ce qui ſeroit chez les ignorans une témérité qui ne produiroit que des effets mauſſades, devient chez les habiles une hardieſſe louable qui n'enfante que des prodiges. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*)

ENSEMBLE. Voici un mot dont la ſignification, vague en apparence, renferme une multitude de loix particulières impoſées aux artiſtes, premièrement par la nature, ou, ce qui revient au même, par la vérité; & enſuite par le raiſonnement, qui doit être l'interprête de la nature & de la vérité.

L'*enſemble* eſt l'union des parties d'un tout.

L'*enſemble* de l'univers eſt cette chaîne preſqu'entièrement cachée à nos yeux, de laquelle réſulte l'exiſtence harmonieuſe de tout ce dont nos ſens jouiſſent.

L'*enſemble* d'un tableau eſt l'union de toutes les parties de l'art d'imiter les objets; enchaînement connu des artiſtes créateurs, qui le font ſervir de baſe à leurs productions; tiſſu myſtérieux, inviſible à la plupart des ſpectateurs, deſtinés à jouir ſeulement des beautés qui en réſultent.

L'*enſemble* de la compoſition dans un tableau d'hiſtoire eſt de deux eſpèces, comme la compoſition elle-même, & peut ſe diviſer par conſéquent en *enſemble pittoreſque* & en *enſemble poëtique*.

Les acteurs d'une ſcène hiſtorique peuvent ſans doute être fixés dans les ouvrages des auteurs qui nous l'ont tranſmiſe. La forme du lieu où elle ſe paſſe peut auſſi ſe trouver très-exactement déterminée par leur récit; mais il n'en reſtera pas moins au choix de l'artiſte un nombre infini de combinaiſons que peuvent éprouver entr'eux les perſonnages eſſentiels & les objets décrits. C'eſt au peintre à créer cet *enſemble pittoreſque*, & je crois qu'on doit moins craindre de voir s'épuiſer la variété dans les compoſitions, que le talent d'embraſſer toutes les combinaiſons qui peuvent la produire.

Celle des combinaiſons poſſibles à laquelle on s'arrête, eſt donc dans un tableau ſon *enſemble pittoreſque*. Il eſt plus ou moins parfait, ſelon que l'on a plus ou moins réuſſi à rendre les grouppes vraiſemblables; les attitudes juſtes, les fonds agréables, les draperies naturelles, les acceſſoires bien choiſis & bien diſpoſés.

L'*enſemble poëtique* exige à ſon tour cet intérêt général, mais nuancé, que doivent prendre à un événement tous ceux qui y participent. L'eſprit, l'ame des ſpectateurs veulent être ſatisfaits, ainſi que leurs yeux. Ils veulent que les ſentimens dont l'artiſte a prétendu leur tranſmettre l'idée aient, dans les figures qu'il repréſente, une liaiſon, une conformité, une dépendance, enfin un *enſemble* qui exiſte dans la nature. Car, dans un événement qui occaſionne un concours de perſonnes de différens âges, de différentes conditions, de différens ſexes, le ſentiment qui réſulte du ſpectacle préſent, ſemblable à un fluide qui tourbillonne, perd de ſon action en s'éloignant de ſon centre : outre cela, il emprunte ſes apparences différentes de la force, de la foibleſſe, de la ſenſibilité, de l'éducation, qui ſont comme différens milieux par leſquels il circule.

Dans cette multitude d'obligations qu'impoſent les loix de l'*enſemble*, on juge bien que la couleur revendique ſes droits.

Son union, ſon accord, ſa dégradation inſenſible, forment ſon *enſemble :* le clair-obſcur compoſe le ſien des grouppes de lumière & d'ombre, & de l'enchaînement de ſes maſſes ; mais ce ſujet mérite bien que l'on conſulte les articles qui ſont plus particulièrement deſtinés à les approfondir, ainſi je renverrai entr'autres, pour l'explication plus étendue de ce genre d'*enſemble* ; au mot Harmonie, qui l'exprime.

La couleur a des tons, des proportions, des intervalles ; il n'eſt donc pas étonnant que la peinture emprunte de la muſique le mot *harmonie*, qui exprime ſi bien l'effet que produiſent ces différens rapports ; la muſique à ſon tour peut adopter le mot *coloris*, en

nommant ainſi cette variété de ſtyle qui l'affranchit d'une monotonie à laquelle il ſemble qu'elle s'abandonne parmi nous.

Si je ne me ſuis arrêté qu'à des réflexions générales ſur le mot *enſemble*, on doit ſentir que je l'ai fait pour me conformer à l'idée que préſente ce terme. Cependant il devient d'une ſignification moins vague & plus connue, lorſqu'il s'applique au deſſin. C'eſt dans cette acception qu'il eſt plus communément employé par les artiſtes, & de cet uſage plus fréquent doit naturellement réſulter une idée plus nette & plus préciſe; auſſi n'eſt-il pas d'élève qui ne ſache ce qu'on entend par l'*enſemble* d'une figure, tandis que peut-être ſe trouveroit-il des artiſtes qui auroient peine à rendre compte de ce que ſignifient *enſemble poëtique* & *enſemble pittoreſque*.

Cet uſage, plus ou moins fréquent des termes de ſciences & d'arts, eſt un des obſtacles les plus difficiles à vaincre pour parvenir à fixer les idées des hommes ſur leurs différentes connoiſſances. Les mots ſont-ils peu uſités? on ne connoît pas aſſez leur ſignification. Le deviennent-ils? bientôt ils le ſont trop. On les détourne, on en abuſe, au point qu'on ne ſauroit plus en faire l'uſage méthodique auquel ils ſont deſtinés.

Mais, ſans m'arrêter à citer des exemples trop faciles à rencontrer, je reviens au mot *enſemble*. Lorſqu'il s'agit d'une figure, c'eſt l'union des parties du corps & leur correſpondance réciproque. On dit *un bon* ou un *mauvais enſemble*. Par conſéquent le mot *enſemble* ne ſignifie pas préciſément la perfection dans le deſſin d'une figure, mais ſeulement l'aſſemblage vraiſemblable des parties qui la compoſent.

L'*enſemble* d'une figure eſt commun & à la figure & à l'imitation qu'on en fait. Il y a des hommes dont on peut dire qu'ils ſont mal *enſemble*, parce que, diſgraciés dès leur naiſſance, leurs membres ſont effectivement mal *enſemblés*. Mais n'eſt-il pas étonnant que l'extravagance des modes & l'aveuglement des prétentions aient ſeuvent engagé pluſieurs de ces êtres indéfiniſſables, qu'on nomme *petits-maîtres*, à défigurer un *enſemble* quelquefois très-parfait, ou au moins paſſable, dont ils étoient doués, pour y ſubſtituer une figure décompoſée qui contredit déſagréablement la nature?

Les graces ſont plus reſpectées par la peinture, & ſi on ne leur ſacrifie pas toujours, au moins a-t-on toujours pour objet d'obtenir leur aveu par la perfection de l'*enſemble*. Les Grecs, qui, entr'autres avantages, ont ſur nous celui de nous avoir précédés, ont fait une étude particulière de ce qui doit conſtituer la perfection de l'*enſemble* d'une figure.

Ils ont trouvé dans leur goût pour les arts, dans leur émulation, dans les reſſources de leur eſprit & dans les uſages qu'ils pratiquoient, des facilités & des moyens qui les ont menés à des ſuccès que nous admirons. Je reprendrai ce fil, qui me conduiroit inſenſiblement à parler des proportions & de la grace, aux mots *Proportion*, *Grace* : voyez auſſi *Beau*. Je me contenterai de dire que la juſteſſe de l'*enſemble* dépend beaucoup de la connoiſſance de l'anatomie, puiſqu'il eſt l'effet extérieur des membres mis en mouvement par les muſcles & les nerfs, & ſoutenus dans ce mouvement par les os qui ſont la charpente du corps.

L'effet du tout *enſemble* eſt, comme on le ſent bien, le réſultat des *enſembles* dont je viens de parler, comme

le

le mot *effet général* eſt le réſultat des effets particuliers de chacune des parties de l'art de peindre dont on fait uſage dans un tableau. (*Article de M.* WATELET.)

ENTENTE (ſubſt. fém.). On dit ce tableau eſt bien entendu, eſt d'une belle *entente*; c'eſt-à-dire que l'ordonnance en eſt bien entendue, qu'il eſt conduit avec beaucoup d'*entente*, avec une grande intelligence, ſoit par la diſpoſition du ſujet, ſoit par les expreſſions, le contraſte, ou la diſtribution des lumières. *Entente* ſe dit auſſi d'une partie d'un tableau ſeulement : ce groupe, cette figure, ſont d'une belle *entente* de lumière; il y a dans ce tableau une belle *entente* de couleur. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*)

ENTHOUSIASME, (ſubſt. maſc.) l'*enthouſiaſme* relatif aux arts & particulièrement à la peinture & à ceux qui l'exercent, eſt utile & néceſſaire, mais il faut qu'il ſoit vrai & exempt de toute affectation. Il eſt ordinairement de cette nature, il a cette pureté dans la jeuneſſe. Il perd de ſa vivacité & ſouvent de ſa franchiſe dans l'âge où les talens formés ſe trouvent arrêtés dans leur progrès.

Les vives impreſſions qui excitent l'*enthouſiaſme* & que produit la beauté, doivent donc être regardées comme un préſage infiniment favorable dans les jeunes artiſtes qui en ſont ſuſceptibles; elles ſoutiennent leur zèle, nourriſſent l'émulation, échauffent leur ame. L'*enthouſiaſme* dans les arts allume le deſir de voir & de revoir ſans ceſſe les belles productions; il excite à s'en remplir, à contempler avec délices la belle nature,

à rivaliſer avec elle, & à ſurpaſſer ceux qui l'ont égalée. L'*enthouſiaſme* enfin, je parle toujours de celui qui part de l'ame, eſt la marque diſtinctive & peut-être infaillible du génie.

Lorſque les artiſtes ne ſont pas ſoutenus par des ſuccès proportionnés à leurs deſirs de gloire, & qu'ils atteignent l'âge qui, les éclairant ſur les difficultés de l'art, leur fait entrevoir le terme de leurs progrès ou l'inutilité de leurs efforts, ils ſentent alors, comme je l'ai dit, refroidir l'*enthouſiaſme*; s'ils ont honte de ce refroidiſſement, ils affectent, le plus ſouvent, ce qu'ils ne ſentent plus, comme les femmes dont le ſentiment eſt épuiſé & qui ne veulent point renoncer aux avantages qu'il procure, cherchent à en montrer d'autant plus qu'elles en ont perdu davantage. Pour ceux qui ne pratiquent pas les arts & qui ne s'en occupent pas aſſez ou d'une manière aſſez ſuivie pour s'identifier avec eux & s'aſſocier aux artiſtes, l'*enthouſiaſme* qu'ils montrent eſt preſque toujours emprunté, & celui même qu'ils s'efforçent de reſſentir, eſt toujours chancelant & variable, par défaut de juſteſſe dans ſes applications.

Au reſte, cet *enthouſiaſme* a quelquefois pour cauſe (& c'eſt la plus excuſable) une ſorte de ſenſibilité ou naturelle ou excitée par l'exemple, par l'habitude de chercher des émotions, & par le deſir d'être ému; mais lorſque cette ſenſibilité eſt plus l'ouvrage de la tête ou de l'eſprit ſeul que de ce qu'on appelle le cœur & l'ame, elle eſt ſujette à tant de modifications & ſe trouve ſoumiſe à tant de circonſtances, qu'elle procure peu de véritables plaiſirs à ceux qui s'y livrent, & ne vaut pas, à parler franchement, la peine qu'elle leur donne.

A ces désavantages & à ces inconvéniens, se joint un ridicule certain aux yeux des hommes qui pratiquent les arts ou qui en sont instruits. En effet, si l'on suit les idées & les discours des *enthousiastes* dont j'ai parlé, & sur-tout de ceux qui sont absolument comédiens à cet égard, on apperçoit que leurs pensées n'ont aucune suite, aucune gradation, & que les mots, les tours, les expressions, manquent d'exactitude ou sont embarrassés & toujours obscurs.

La multiplicité des épithètes les rend diffus, comme les exclamations qu'ils prodiguent les rendent monotones. Au contraire, ce que l'on sent & ce que l'on conçoit bien s'énonce toujours clairement, & toujours d'une manière nouvelle. Cette règle s'étend à la louange comme au raisonnement. Ecoutez un homme véritablement épris & inspiré par les perfections de l'objet qu'il aime, quelque *enthousiasmé* qu'il soit, il exprime clairement ses différens transports; les expressions, les tours, les accens de son discours se varient comme ses sentimens; mais ils disent toujours quelque chose qu'on entend; il intéresse enfin & communique ses impressions. Mais si vous appercevez que l'*enthousiaste* se répéte, si vous le trouvez obscur, alors, refroidi à son égard, vous concluez qu'il joue la passion, & vous ne vous trompez pas.

Si l'on observe plus particulièrement encore les *enthousiasmes* joués qui deviennent si communs & si épidémiques parmi nous, que les hommes les plus sages ont peine à ne s'en pas trouver quelquefois coupables, on y démêle plusieurs nuances & plusieurs motifs. Les uns n'ont dessein que de faire dire qu'ils ont une sensibilité extraordinaire; ils s'efforcent de s'échauffer,

ils s'échauffent enfin ; mais la prétention de sentir vivement & de s'exprimer d'une manière distinguée est trop facile à appercevoir pour qu'on s'y méprenne. Il en est enfin qui ont pour but plus secret une prédilection déterminée, & ils démasquent, malgré eux, ce motif par les occasions qu'ils amenent de louer sans mesure les genres qu'ils affectionnent, ou de déprimer les artistes qui ne leur plaisent pas.

Tous ces *enthousiasmes* faux sont plus contraires aux arts que la froideur & l'indifférence. Ils font regarder injustement comme peu sensibles ceux qui ne sont émus qu'autant que les objets le méritent, & qui ne parlent qu'avec franchise d'après leurs impressions, qu'ils donnent pour ce qu'elles sont, sans tyranniser ceux qui n'en ont pas de semblables.

Le véritable *enthousiasme*, que les beaux ouvrages, les louanges consacrées à leurs auteurs, la belle nature, lorsqu'elle se rencontre, excitent dans l'ame de ceux qui pratiquent les arts ou qui les aiment, est un heureux don, agréable à-la fois & utile à ceux qui l'exercent & à ceux qui le causent.

Mais dans les arts, il a malheureusement produit, comme dans la religion, l'hypocrisie, & l'hypocrisie s'y est montrée plus d'une fois, pour les objets les moins importans, sous les traits du fanatisme & de l'intolérance. (*Article de* M. WATELET.)

ÉP

EPISODE (subst. masc.). Ce mot appartient proprement à la théorie de la tragédie & du poëme épique, & il désigne toute action qui, dans ces poëmes, est

liée à l'action principale, mais qui pourroit s'en détacher, & qui ne lui appartient pas eſſentiellement. Il a paſſé du langage de la poéſie dans celui des arts, & il y eſt employé dans le même ſens; mais les amateurs en font plus d'uſage que les artiſtes. Cette expreſſion ſemble pourtant néceſſaire à la théorie de l'art, & elle n'eſt pas ſynonyme du mot *acceſſoires*. On entend plus particulièrement par les *acceſſoires*, des repréſentations d'objets inanimés qui ſervent à décorer la ſcène, à en marquer le lieu, à en fixer le temps (*Voyez l'article* ACCESSOIRES); & par *épiſodes*, des repréſentations d'objets animés, des figures ou des grouppes qui ſont liés au ſujet principal, mais qu'on peut en détacher ſans détruire ce ſujet. Par exemple, dans le tableau de la prédication de Saint Paul par le Sueur, le jeune homme qui ſouffle le feu pour brûler les livres qui ont été apportés ſur la place, eſt une figure *épiſodique*, & le ſujet pourroit ſubſiſter ſans elle, puiſque le peintre auroit pu prendre le moment où le feu auroit été ſuffiſamment allumé; mais quoique cette figure ne ſoit pas abſolument néceſſaire à l'action, elle n'y eſt pas inutile, puiſqu'elle contribue à marquer le zèle avec lequel on obéiſſoit à la prédication de l'apôtre.

Souvent le peintre introduit des *épiſodes* pour lier les grouppes, pour étendre les maſſes d'ombres & de lumières, pour orner, pour enrichir ſon ſujet: toutes ces intentions ſont louables, & s'il parvient à les remplir, il a réuſſi dans la partie qu'on peut appeller d'apparat & de décoration; mais s'il aſpire à la gloire de réuſſir dans la partie du génie, qui ſeule conſtitue le grand artiſte, il faut que toutes ces richeſſes, qu'il ajoute à ſon ſujet, contribuent encore à en fortifier

l'expreſſion, & qu'on ne puiſſe en retrancher aucune ſans affoiblir l'effet que ſon tableau doit produire ſur l'ame des ſpectateurs.

Il eſt de l'eſſence de l'*épiſode* de n'être pas abſolument néceſſaire à l'action principale; mais il eſt défectueux, s'il n'y eſt pas lié, s'il eſt d'une expreſſion qui la contrarie, s'il eſt bas lorſqu'elle eſt noble, s'il eſt ridicule lorſqu'elle eſt grave, s'il eſt comique lorſqu'elle eſt attendriſſante, &c.

Comme il y a des poëmes épiſodiques, il y a des tableaux qui pourroient mériter le même titre : tels ſont ceux qui n'offrent pas une action néceſſaire bien marquée, mais un concours d'*épiſodes* ou d'actions qui ſont au choix du peintre; telles ſont les repréſentations d'une caravanne, d'un marché, d'une place publique.

Il y a même des ſujets qui ſont en même temps hiſtoriques & *épiſodiques*. Tel eſt celui de la manne donnée aux Iſraëlites dans le déſert. Le ſujet n'offre néceſſairement que la figure de Moyſe obtenant par ſes prières une aſſiſtance miraculeuſe, & un peuple affamé qui recueille la manne. Les différentes actions des Iſraëlites, dans cette circonſtance, ſont au choix du peintre: on peut voir, à l'article EXPRESSION, que le Pouſſin a fait ce choix en homme de génie, & que tous les *épiſodes* qu'il a raſſemblés concourent à augmenter l'intérêt du ſujet.

Le déluge univerſel eſt auſſi un ſujet épiſodique. Une inondation totale, l'arche portée ſur les eaux, des hommes & des animaux qui ſe noyent, voilà ce qui eſt offert par l'écriture : toutes les actions des infortunés, victimes de la vengeance céleſte, ſont *épiſo-*

diques & au choix du peintre. Le Pouſſin eſt, de tous les artiſtes qui ont traité ce ſujet, celui qui a le moins multiplié les *épiſodes*, & qui en même temps l'a rendu de la manière la plus ſublime. (*Article de M.* LEVESQUE.)

EPREUVE (ſubſt. fém.). Ce mot répond à celui d'eſſai. Un graveur, à meſure qu'il avante ſa planche, en fait tirer des eſſais par l'imprimeur en taille-douce, pour voir l'effet que le travail qu'il a fait ſur le cuivre produit ſur le papier. Ce ſont ces eſſais qu'on nomme *épreuves*. Quand le travail tracé ſur le vernis dont on couvre d'abord le cuivre a été mordu par l'eau-forte, on en fait ordinairement tirer quelques eſſais qui ſe nomment *épreuves de l'eau-forte*. Quand enſuite le graveur a entièrement ébauché ſa planche, & qu'il y a établi preſque tous les travaux qu'il ſe propoſe d'y mettre, mais ſans leur avoir donné la vigueur & l'accord qu'ils doivent avoir dans le fini, il fait encore tirer d'autres eſſais qu'il appelle *premières épreuves*, & pour déſigner le point où il en eſt de ſon travail, il dit qu'il en eſt aux *premières épreuves*. Quelquefois le graveur qui ſe charge de faire une eſtampe & l'entrepreneur qui la lui demande ſtipulent que le prix du travail ſera partagé en trois payemens égaux, dont le premier ſera dû après l'*eau-forte*, le ſecond aux *premières épreuves*, & le troiſième au fini. Quand la planche doit être conſidérable, comme le travail de la gravure eſt fort long, il ſe fait ordinairement quelque convention à-peu-près ſemblable.

Cependant, comme chaque artiſte a ſa manière d'opérer, on ne peut guère déterminer par ces expreſ

ſions *épreuves de l'eau-forte*, *premières épreuves*, à quel point en eſt l'ouvrage, puiſque les uns établiſſent une grande partie des travaux à l'eau-forte, & que les autres réſervent preſque tout le travail pour le burin. D'ailleurs quelques-uns, sûrs de leur effet, avancent conſidérablement l'ouvrage avant de faire tirer les premières *épreuves*, & d'autres, plus timides ou plus impatiens de voir leur travail ſur le papier, font tirer des *épreuves* lorſqu'ils n'ont encore fait qu'une très-foible ébauche. Il y a des graveurs qui conduiſent à-la-fois toutes les parties de leur planche, & y établiſſent l'accord dans un ton plus foible que celui qu'ils donnent au fini; il y en a d'autres qui terminent preſqu'entièrement un grand nombre de parties, & les approchent le plus qu'il leur eſt poſſible du ton qu'elles doivent avoir, réſervant pour la fin quelques autres parties, comme les têtes, les mains, quelques parties d'étoffes brillantes ou de métaux: c'eſt la pratique de quelques graveurs de portraits. On ne peut ni approuver ni condamner excluſivement aucun de ces procédés. C'eſt d'après l'ouvrage fait qu'on doit juger l'artiſte.

Le nom d'*épreuves* ſe donne par extenſion à toutes les eſtampes, lorſqu'on les conſidère comme le produit d'une planche gravée. Dans cette nouvelle acception, le terme de *premières épreuves* ne ſignifie plus les premiers eſſais, mais il déſigne les premières eſtampes qu'on a tirées de la planche terminée. On dit, *j'ai une des premières épreuves de la famille de Darius*. On dit auſſi une *bonne* ou une *mauvaiſe épreuve*, pour ſignifier une eſtampe qui a été tirée lorſque la planche étoit encore fraîche ou lorſqu'elle étoit déjà fatiguée. Une *épreuve*

eſt *boueuſe* quand la planche a été mal eſſuyée, qu'il y eſt reſté trop de noir, & que les travaux ont été confondus. Elle eſt *nette & brillante* quand la planche a été bien encrée & bien eſſuyée, en ſorte que tous les travaux ſont bien diſtincts, & que chaque taille eſt reſtée ſuffiſamment nourrie de noir. Elle eſt *griſe* quand la planche commence à s'uſer. Elle eſt *neigeuſe* quand les travaux de la planche, étant en partie uſés, ne retiennent plus le noir dans leur continuité, en ſorte que les tailles ſont interrompues par des taches blanchâtres. Ces défauts peuvent auſſi quelquefois provenir de la maladreſſe de l'imprimeur, ou du travail du graveur.

Quoique l'airain, ou cuivre rouge, qui forme la planche gravée n'éprouve que des frottemens très-doux de la main de l'imprimeur, la gravure ſe fatigue & s'uſe par ce frottement plus vîte qu'on ne le penſeroit ſi l'on n'en avoit pas l'expérience. Sa durée dépend en partie du travail de l'artiſte, en partie de la fermeté du cuivre, & en partie de l'adreſſe de l'imprimeur.

Des amateurs qui ſe défioient de leurs lumières, foibleſſe peu commune entre les amateurs, crurent que le plus sûr moyen d'avoir de bonnes *épreuves* étoit de s'en procurer une de celles que l'artiſte avoit fait tirer avant de faire graver l'inſcription qui indique le ſujet, &c. c'eſt ce qu'on appelle *épreuve avant la lettre.* Comme le graveur ne faiſoit tirer de ces *épreuves* que pour ſe bien aſſurer que ſon travail étoit abſolument terminé, elles étoient en fort petit nombre, & la rareté en augmentoit la valeur idéale. Car d'ailleurs il étoit poſſible qu'aucune de ces *épreuves* ne valût quelques-unes de celles qui étoient tirées dans la ſuite avec la

lettre. Il pouvoit très-bien arriver que l'imprimeur, même ſans ſavoir comment, eût mis plus d'adreſſe à encrer & eſſuyer ſa planche la centième fois que la première, & que la centième *épreuve* fût la plus belle : car il y a une ſorte de haſard qui préſide au tirage des eſtampes, & quand le cuivre eſt bon, une planche peut tirer pluſieurs centaines d'*épreuves* d'une égale beauté.

Mais les amateurs, au lieu de faire cette réflexion, s'obſtinèrent à rechercher les *épreuves* dont la primauté & la rareté ſembloient aſſurées par l'abſence de la lettre. Tous voulurent en avoir, & les graveurs, les marchands, trouvèrent un moyen facile de les contenter ; ce fut de faire tirer cent, deux cents, trois cents *épreuves*, & même davantage, avant de faire graver la lettre. Que ces *épreuves* ſoient belles ou médiocres, peu importe : elles ſont avant la lettre, & l'amateur eſt content. Le marchand l'eſt encore davantage, parce qu'il retire promptement de trois cents *épreuves* avant la lettre, plus que ne lui auroit procuré plus lentement le double avec la lettre. On a auſſi l'adreſſe d'en cacher un certain nombre, & de ne les livrer à l'avidité des amateurs que lorſqu'elles ont acquis une valeur nouvelle par leur prétendue rareté.

L'avarice de Rembrandt lui avoit inſpiré une autre charlatanerie ; c'étoit de faire quelques changemens à la planche après en avoir fait tirer un certain nombre d'*épreuves*, & même d'y donner un effet différent quand elle étoit preſqu'uſée. On vouloit avoir l'*épreuve* avant le changement, celle avec le changement, celle avec l'effet nouveau. On imite cette charlatanerie à moins de frais, tantôt en laiſſant d'abord ſubſiſter une faute

dans l'inſcription & la faiſant enſuite corriger ; tantôt en faiſant tirer des *épreuves* avant que quelque faux trait de la marge ſoit effacé, & faiſant enſuite polir cette marge. Quelquefois ces accidens ne ſont pas prévus ; mais la cupidité mercantile ſait en tirer parti, car c'eſt un ſujet d'émulation entre les amateurs de ſe procurer une *épreuve* avec ce qu'ils appellent la *remarque*.

Quoique ces manœuvres ſoient étrangères aux arts conſidérés en eux-mêmes, & qu'elles en faſſent la honte, elles doivent cependant trouver place dans le dictionnaire des arts, & y être appréciées. (*Article de M.* LEVESQUE.)

ÉQ

ÉQUESTRE (adj.) On dit en ſculpture une STATUE EQUESTRE pour ſignifier une ſtatue repréſentant un homme à cheval.

Pline attribue aux Grecs l'origine des *ſtatues équeſtres* : elles étoient élevées en l'honneur des cavaliers qui avoient remporté la victoire dans les jeux ſacrés. Les Romains ne tardèrent pas à adopter ce genre de *ſtatues* : ils en élevèrent une à Clélie, ou, ſuivant un auteur dont Pline rapporte l'opinion, à la fille du Conſul Valerius Publicola. Que la figure de cette ſtatue ait été celle de Clélie ou celle de Valérie, elle doit avoir été érigée dans la ſoixante-huitième olympiade, 507 ans avant notre ère, & par conſéquent dans un temps antérieur aux beaux jours de l'art, puiſque la ſculpture commença ſur-tout à fleurir avec Phidias du temps de Périclès, vers la quatre-vingt-troiſième olympiade. Il faut ajouter que l'époque où

commença la gloire de l'art chez les Grecs doit être bien antérieure à celle où il fleurit en Italie.

Les *ſtatues équeſtres* ont toujours été miſes au nombre des ouvrages les plus importans en ſculpture, & par leur proportion qui eſt ordinairement colloſſale, & parce qu'étant deſtinées par l'âge où elles ſont faites à conſacrer aux âges futurs la mémoire & les traits de perſonnes très-célèbres, elles paroiſſent en même temps deſtinées à réunir l'admiration de la poſtérité ſur le héros & ſur l'artiſte.

Quoique les anciens aient fait un grand nombre de *ſtatues équeſtres*, il ne reſte qu'un petit nombre de chevaux antiques en ſculpture, & que deux *ſtatues équeſtres*, celle de Nonnius Balbus, & celle de Marc-Aurèle, qui eſt d'un temps où l'art commençoit à dégénérer. Peut-être cette perte ne doit-elle pas exciter des regrets fort vifs; car il ne ſemble pas bien prouvé que les anciens ſculpteurs aient eu pour l'imitation des chevaux, & des animaux en général, les mêmes talens que pour celle de la figure humaine. L'art de bien repréſenter des chevaux exige de grandes études; mais l'homme étoit l'objet conſtant de l'étude des anciens artiſtes, & peut-être négligeoient-ils un peu trop le reſte de la nature. On pourroit croire que, regardant l'homme comme le vrai modèle de la beauté, ils auroient craint de ſe diſtraire par une étude approfondie de tout autre modèle. Cette idée offre aſſez de grandeur pour n'avoir pas été indigne d'eux.

Les modernes, perſuadés que les anciens avoient eu dans l'art tous les genres de ſuccès, parce qu'ils avoient parfaitement réuſſi dans la repréſentation de l'homme, ſont convenus d'admirer tous les chevaux

antiques que le temps avoit épargnés. Les chevaux de Saint-Marc, malgré leurs têtes ignobles, le vice de leur encolure & celui de leur pas, qui, au jugement d'un artiſte dont on doit admettre la déciſion dans cette partie de l'art, eſt faux & impoſſible, ont été attribués par les uns à Lyſippe, & par d'autres à Zénodore; ceux de Monte-Cavallo à Phidias & à Praxitèle; les centaures de la Ville-Borghèſe, ceux du palais Furietti, n'ont guère reçu moins d'éloges. Mais ſur-tout le cheval de la *ſtatue équeſtre* de Marc-Aurèle a réuni l'admiration des amateurs & même des artiſtes, qui long-temps ont négligé l'étude de la nature pour celle de cette antique défectueuſe.

Mengs témoigne que les Italiens modernes ont eu peu de ſuccès dans la repréſentation des chevaux en ſculpture. A Paris, on peut voir le cheval de Henri IV ſur le pont-neuf, & celui de Louis XIII à la place Royale, qui ſont des ouvrages de deux célèbres ſculpteurs Italiens, Jean de Bologne & Daniel de Volterre : ces ouvrages confirment l'aſſertion de Mengs. Si, dans la patrie moderne des arts, des artiſtes d'ailleurs très-diſtingués ont eu peu de ſuccès dans cette partie, on peut attribuer leur malheur à la préférence qu'ils ont donnée aux chevaux antiques, & ſur-tout à celui de Marc-Aurèle, ſur la nature.

Ce cheval, moulé à Rome ſur le bronze antique, fut apporté à Fontainebleau du tems de François I. Il le fut de nouveau à Paris ſous le règne de Louis XIV, & placé dans une cour du Palais-Royal. Perraut nous apprend que cet ouvrage fut très-négligé dès qu'il ne fut plus néceſſaire d'aller à Rome pour le voir. On trouva que l'Empereur Marc-Aurele ſembloit monter une ju-

ment poulinière; on trouva que le cheval levoit la jambe de devant beaucoup plus haut qu'il ne le pouvoit, & qu'il sembloit avoir l'encolure démise. On reconnut enfin tous les défauts sur lesquels on avoit fermé les yeux à Rome. On laissa périr le plâtre du Palais-Royal, comme avoit déja péri celui de Fontainebleau.

Ainsi quand les sculpteurs François eurent des chevaux à faire, ils ne purent prendre pour modèle le cheval de Marc-Aurèle ni les autres chevaux antiques qu'ils n'avoient pas sous les yeux, & dont ils n'avoient conservé, depuis leur retour de Rome, qu'un confus souvenir; ils furent donc obligés d'étudier la nature. Aussi peut-on dire que c'est à des François que la sculpture doit les plus beaux chevaux qu'elle ait produits, ceux des deux frères de Marsy, aux bains d'Apollon dans le parc de Versailles, ceux des Tuileries par les deux frères Coysevox, celui de Girardon à la place Vendôme, celui de la place de Louis XV, par Bouchardon; précieux chef-d'œuvre de l'art, quoique des accidens arrivés à la fonte n'ayent pas permis de laisser subsister toutes les finesses qu'avoit le modèle. Quand la Suède, le Dannemarck, la Russie voulurent consacrer par des statues *équestres* la mémoire de leurs plus grands Souverains, ces nations appellerent de Paris, M M. Larchevesque, Saly, Falconet.

Quoique les beaux chevaux faits par les modernes doivent ouvrir les yeux sur les défauts du cheval antique de Marc-Aurèle, cependant les éloges qu'il a reçus seroient capables d'engager de jeunes artistes à le prendre sur tout pour objet de leur étude, & cette étude pourroit leur laisser des impressions dangereuses, s'il leur arrivoit dans la suite d'avoir à faire des chevaux.

Pourquoi ne donneroient-ils pas dans un piège où ſe ſont laiſſé prendre tant de grands maîtres de l'Italie? Nous ne croyons donc pas inutile de rapporter ici les principales obſervations de M. Falconet ſur cette artique.

Pendant que ce célèbre ſculpteur s'occupoit à Péterſbourg des études de la *ſtatue équeſtre* de Pierre-le-Grand, il fit venir de Rome pour ſon inſtruction, la tête, les cuiſſes & les jambes du cheval de Marc-Aurèle, moulées ſur un beau plâtre de l'Académie, qui l'avoit été lui-même ſur le bronze original. C'étoit un maître qu'il avoit cru mander; mais en voyant ces parties capitales, il reconnut qu'il n'avoit pas de leçons à en recevoir.

Quoique l'original, doré autrefois en entier, & en partie dédoré par le tems, faſſe, comme on l'aſſure, une illuſion ſéduiſante au capitole, parceque l'éclat de la dorure, & les taches des parties qui l'ont perdue empêchent de bien lire les détails, on peut dire que la tête en plâtre, expoſée à la même hauteur dans l'attelier de M. Falconet à Péterſbourg, ne pouvoit cauſer la moindre illuſion même aux plus ignorans. Je me reſſouviens que lorſque j'entrai pour la première fois dans cet attelier, je ne ſus au premier coup d'œil, ſi j'appercevois une tête de rhinocéros ou de vache; l'idée d'une tête de cheval fut la derniere qui s'offrit à ma penſée. M. Diderot éprouva à peu près la même impreſſion.

Il eſt peut être bon d'avertir les perſonnes qui ne connoiſſent pas les procédés des arts, qu'il n'en eſt pas d'un plâtre moulé ſur une ſtatue, ou même ſurmoulé, comme de la copie d'un tableau. La copie peut être

infidelle ; mais le plâtre eſt l'original lui-même, & l'on y perd tout au plus quelques fineſſes. Mais ſuivons les obſervations de l'artiſte.

La grace ne manque pas moins dans le cheval de Marc-Aurèle, que les bonnes proportions & les belles formes. On n'a pas même la reſſource de dire que le ſtatuaire antique ait négligé les agrémens qu'il auroit pu donner à ſa figure vue de près pour en mieux aſſurer l'effet dans l'éloignement. » Elle n'eſt pas travaillée » dans les règles de l'optique. La touche & la ſaillie » des yeux ſont au-deſſous du naturel pour leur froi» deur. Les narines ſont un cercle ſans mouvement » & ſans reſpiration. Les plis formés par l'ouverture » de la bouche ſont arrangés comme on voit les brins » d'oſier dans le tiſſu d'une corbeille. Ceux du cou, » au-deſſous de la ganache, ſont ronds, froids, ſans » inégalité, ſans reſſort, ſans ce frémiſſement, cette » criſpation de la peau que ſes plis occaſionnent tou» jours. Il ſemble voir une douzaine de baguettes ar» rangées ſymmétriquement les unes après les autres. «

En vain on ſoutiendroit que la tête fait bien en place. La forme en eſt déſagréable de quelque côté, & à quelque diſtance qu'on la regarde; elle ne reſſemble en rien aux belles têtes de chevaux naturels, & c'eſt en cherchant à l'imiter que Raphaël & le Pouſſin ont fait de mauvaiſes têtes de chevaux.

» L'allure du cheval de Marc-Aurèle eſt le pas. La » poſition des jambes de derrière y eſt conforme : la » droite eſt convenablement éloignée du corps, & » la gauche eſt fort avancée ſous le ventre ; la pince » eſt déjà poſée ; (c'eſt un défaut qui fait nommer un » cheval *rampin.*) Enfin le pied ne peut plus changer de

» de place qu'en ſe levant pour avancer un pas. Tout
» va preſque bien juſques-là : mais comme il faut une
» harmonie, une correſpondance des mouvemens qui
» ſe croiſent, le pas de la jambe gauche de devant,
» qui ſoutient l'avant-main, doit dans cet inſtant être
» ſous le ventre, & décrire une ligne oblique qui
» forme, avec la perpendiculaire priſe au haut de la
» jambe, un angle au moins de quinze degrés. C'eſt
» ce qui ne ſe trouve pas obſervé dans le cheval en
» queſtion : l'angle que forme la ligne de ſa jambe
» avec la perpendiculaire n'eſt au plus que de quatre à
» cinq degrés. Voyons l'autre jambe de devant. Dans
» le pas, le ſabot de la jambe qui marche ne s'élève
» qu'à la moitié du canon de l'autre. Ici, le ſabot de
» la jambe levée eſt à la hauteur du genou de celle
» qui poſe. Le mouvement outré de l'un de ces mem-
» bres & l'inaction de l'autre, font une diſcordance
» entre eux par comparaiſon avec l'action du train de
» derrière. Ne voyez-vous pas que, par ce moyen,
» le cheval va au grand pas des jambes de derrière,
» & que, de celles de devant il ne fait que piaffer ?
» Ne voyez-vous pas auſſi que Pietre de Cortone, &
» tant d'autres, y ont regardé trop légèrement? Com-
» ment n'a-t-on pas vu ces deux actions auſſi impoſ-
» ſibles à faire enſemble à un cheval, qu'à tout
» autre quadrupede *vivant* ? Voilà au moins ce qu'il
» auroit fallu appercevoir avant que de dire à ce
» cheval : *Avance donc? ne ſais-tu pas que tu es vi-*
» *vant ?* (mot qu'on attribue à Pietre de Cortone.)
» Je le défie d'avancer, puiſque l'uſage qu'il fait de ſes
» jambes de devant contrarie & arrête ce que font
» celles de derrière. «

La partie la plus eſſentielle des obſervations de M. Falconet eſt celle où il donne le parallèle des proportions du cheval de Marc-Aurèle avec celles du beau naturel, parce que cette comparaiſon peut devenir fort utile aux artiſtes qui veulent étudier les chevaux. Ils doivent trouver avec plaiſir les proportions d'un beau cheval priſes par un artiſte qui en a lui-même exécuté un fort beau.

» La tête du cheval de Marc-Aurèle, dit M. Falco-
» net, a deux pieds onze pouces : je l'ai diviſée en
» quatre parties. J'ai fait la même diviſion ſur la tête
» d'un beau cheval naturel, & j'ai pris ainſi les prin-
» cipales meſures & du beau naturel & du cheval
» antique; je n'en garantis pas la juſteſſe à deux ou
» trois minutes près. Si l'on croit que, n'ayant pas vu
» le bronze, il ne m'a pas été poſſible d'en ſavoir les
» proportions, je prie ceux qui ſeront à portée de s'en
» aſſurer, de vouloir bien vérifier celles-ci, & de me
» rectifier où j'aurois commis de fortes erreurs.

Le cheval de Marc-Aurèle.	*Le beau naturel.*
» Largeur du cou à la hauteur » du menton, 4 parties.....	2 parties 5 minutes.
» Groſſeur du cou vers la gana- » che, 2 parties 1 minute.....	1 partie 3 minutes.
» Largeur des épaules 4 parties » 2 minutes.....	2 parties 9 minutes.
» De la naiſſance des reins à » celle du fourreau, 5 parties..	3 parties 5 minutes.
» Du milieu des reins au mi- » lieu du ventre, 5 parties....	4 parties.
» D'un côté du ventre à l'au- » tre, 5 parties 8 minutes....	4 parties.

Le cheval de Marc-Aurèle.	*Le beau naturel.*
» Depuis le poitrail juſqu'aux » feſſes, 12 parties 6 minutes..	10 parties.
» Le bras levé, depuis la pointe » du coude juſqu'au devant du » genou, 4 parties 4 minutes....	3 parties 6 minutes.
» La jambe du même bras, » depuis le deſſous du genou juſ- » qu'à la pointe du ſabot, 4 par- » ties 2 minutes.....	3 parties.
» Largeur des hanches, 5 par- » ties.....	3 parties 5 minutes.
» Largeur extérieure du milieu » des cuiſſes, 5 parties 5 minutes.	3 parties 5 minutes.
» Depuis le deſſous du poitrail » juſqu'au ſommet de la tête, 9 » parties 2 minutes.....	7 parties 6 minutes.
» Depuis le graſſet (la rotule) » de la cuiſſe qui recule, juſqu'au » coude de la jambe de devant » qui lève, 7 parties 8 minutes..	5 parties 5 ou 6 minutes dans la même poſition.

» La cuiſſe droite, qui eſt fort allongée hors du » corps, doit être applatie ſur le côté dans cette poſi- » tion. Celle du cheval antique eſt très-gonflée; elle » l'eſt même beaucoup plus que la gauche, qui eſt » entièrement rentrée ſous le ventre & ployée.

» Les pointes des jarrets ſont écartées l'une de l'autre » d'environ deux parties dans le cheval antique. Un » cheval naturel qui va le pas les a ſerrées, & tout » au plus à trois ou 4 pouces de diſtance.

» Ce cheval a ſix ſabots de diſtance entre le pied » gauche de derrière qui porte ſur la pince, & le pied » de la jambe du même côté qui porte entièrement. » Cette jambe n'a que quatre degrés d'inclinaiſon; elle » devroit faire au moins avec la perpendiculaire un » angle de quinze degrés: mais quand elle le feroit, » les pieds de ces deux jambes ſeroient encore beau- » coup trop éloignés, parce que le corps du cheval eſt » trop long d'environ une demi-tête.

» Les pieds de derrière ont du milieu de l'un au mi- » lieu de l'autre quatre parties ſix minutes, ce qui ſup- » poſe l'animal eſtropié ou ſes os briſés, ſans quoi il » ne peut faire un tel écartement de côté. Ceux de de- » vant, s'ils étoient tous deux poſés, auroient trois » parties; un cheval naturel n'a qu'environ un ſabot de » diſtance entre les deux.

» La jambe de devant qui poſe, vue de face, eſt per- » pendiculaire; elle devroit rentrer par le bas au moins » de ſix degrés.

» La proportion de ce cheval eſt fort extraordinaire: » la longueur de ſon corps eſt de neuf pieds. Je remets » cette meſure ſur l'échelle d'un cheval naturel de cinq » pieds, & je trouve que depuis le deſſous du poitrail » juſqu'au ſommet de la tête, il eſt plus court de ſix » pouces que le beau naturel: ces ſix pouces en font » neuf à dix dans le bronze. Ainſi le corps eſt trop » long de neuf à dix pouces, ou le cou eſt trop court » de cette même meſure.

» Nous allons voir, par le témoignage imprimé de » M. Saly, que le cheval de Marc-Aurèle eſt loin d'être » un beau cheval. Cet artiſte diſtingué n'eſt plus; mais » il nous a laiſſé, outre ſes ouvrages en ſculpture, deux

» brochures qui ſont enſemble 99 pages. Il les a faites » pour rendre raiſon de la ſtatue de Frédéric V, érigée à » Copenhague; comme il a eu principalement pour » objet dans ces deux écrits ſon propre ouvrage & le » beau naturel, je dois regarder comme une règle de » l'art les principes ſur leſquels il a travaillé.

» *Regardez*, dit-il, *un cheval en deſſous, vous* » *verrez ſon encolure étroite & affilée en comparaiſon* » *des ganaches.* Cela eſt vrai.

» Regardez le cheval de Marc-Aurèle en deſſous, » vous verrez ſon encolure plus large de quatre pouces » & demi que les ganaches.

» *Il n'y a que dans le cas de l'arrêt, ou dans celui* » *où un cheval a le défaut de battre à la main & de* » *donner des coups de tête, que ſon cou & ſa tête ſe* » *portent en arrière, & que le genou levé ſe trouve plus* » *avant; mais ce ſont des accidens momentanés ou* » *des défauts dans les chevaux qu'il faut bien ſe gar-* » *der d'imiter dans un monument de la nature de celui* » *dont il eſt queſtion.* Cela eſt vrai.

» Le cheval de Marc-Aurèle, qui a la tête & le cou » exceſſivement en arrière, n'eſt point dans le cas de » l'arrêt; il a donc le défaut de battre à la main & » de donner des coups de tête. Son genou levé ſe trou- » ve de beaucoup plus avant que ſa tête; ainſi M. Saly » juge qu'à cet égard encore ce cheval a des défauts » qu'on doit bien ſe garder d'imiter dans un monu- » ment de cette nature.

» *La jambe tendue de derrière fait, par ſa tenſion,* » *entrer dans la partie charnue du graſſet l'os de la* » *rotule à laquelle la peau eſt adhérente, & produit un*

» *creux au lieu de la ſaillie que forme cet os lorſque* » *la jambe eſt ployée.* Cela peut être vrai.

» La jambe tendue de derrière l'eſt plus au cheval » de Marc-Aurèle qu'elle ne l'eſt à celui de Frédéric V. » Cependant toute la partie du graſſet, loin d'être ren- » trée, eſt beaucoup plus en ſaillie qu'à aucune autre » ſtatue de cheval que l'on connoiſſe. Ainſi, ſelon » M. Saly, l'artiſte auteur de ce cheval ne connoiſ- » ſoit ni la vérité des mouvemens ni l'oſtéologie du » cheval.

» *Lorſqu'un cheval lève une jambe de derrière, cette* » *jambe, à l'endroit du jarret, ſe rapproche de l'autre,* » *ſans que le pied ſorte de la trace de celui de devant.* » *Ce rapprochement eſt ſi fort, que la partie de devant* » *dudit jarret ſe trouve preſque à l'à plomb du milieu* » *du corps de l'animal.* Cela eſt vrai.

» Lorſque le jarret levé du cheval que nous exami- » nons ſe rapproche de l'autre, il en eſt écarté d'envi- » ron un pied & demi, d'où l'on voit qu'il s'en faut » que le pied de cette même jambe de derrière ſoit ſur » la trace de celui de devant.

» *Quelque relevé & précipité que ſoit le pas d'un* » *cheval, il s'en faut toujours de beaucoup que le* » *bras ſoit placé horizontalement.* Cela eſt vrai.

» Le bras de la jambe levée du cheval de Marc- » Aurèle eſt placé pour le moins horizontalement. Ce » bras ainſi relevé excède donc de beaucoup le mou- » vement naturel, & c'eſt donc un grand défaut.

» M. Saly fournit encore beaucoup d'autres objets » de comparaiſon qui ſont tous au déſavantage du che- » val antique. Je m'en tiens à ce qu'on vient de voir, » & qui me paroît ſuffiſant pour démontrer combien

» ce cheval eſt loin de mériter l'admiration des con-
» noiſſeurs.

» Si, comme la plupart de nos artiſtes le ſavent &
» en conviennent, le cheval de Marc-Aurèle eſt du
» même genre que ceux de Saint-Marc & ceux de
» Monte-Cavallo, il eſt médiocre : aucun vrai connoiſ-
» ſeur, excepté les propriétaires, n'a jamais mis au rang
» des beaux ouvrages de ſculpture ces derniers che-
» vaux.

» Si, comme on en convient encore, le cheval
» de Marc-Aurèle a un trop gros ventre, une trop groſſe
» encolure, &c. il eſt donc mal enſemble & d'une
» mauvaiſe proportion. Cependant, afin de pouvoir
» juger ſi la diſpoſition de ce ventre eſt un défaut to-
» lérable, donnons-en la forme & la meſure à-peu-près.

» On a vu que, dans un cheval bien proportionné,
» l'extrêmité inférieure du ventre, meſure priſe du
» deſſus des reins, revient à la longueur de la tête;
» que dans celui du capitole, cette meſure priſe au
» même endroit porte environ un pied de plus que la
» tête, qui a deux pieds dix pouces de long; ce qui
» préſente ce gros & large ventre ſur une ligne très-
» courbe, & ſurbaiſſée de trois pouces au moins dans
» ſon milieu de la ligne horizontale, tandis que dans
» un cheval naturel d'environ ſix pieds de long, &
» qui n'a pas un ventre de vache, cette ligne, dont
» la courbure eſt imperceptible, vient en s'inclinant
» de cinq à ſix pouces depuis les parties naturelles juſ-
» qu'au deſſous du poitrail; inclinaiſon qui devroit
» produire au moins huit pouces dans celui-ci, ce qui
» lui ſauveroit une énorme défectuoſité. Cette défec-
» tuoſité peut auſſi provenir en partie de la meſure des

» jambes, qui me paroiſſent, en meſurant le beau » naturel, avoir quelques diſproportions relatives entre- » elles.

» Je ſais au reſte que le compas ſeroit un juge des plus » récuſables dans un ouvrage qui ſeroit d'ailleurs ſu- » blime : le Gladiateur, l'Apollon, & tel autre chef- » d'œuvre en ſeroient indignés ; mais ici nous devons » l'admettre. Ainſi, en joignant ces défauts à beaucoup » d'autres qui ne ſont ni compenſés ni effacés par d'aſſez » grandes beautés dans cet ouvrage, il réſulte aſſuré- » ment que ceux qui l'ont regardé comme un chef- » d'œuvre ne l'ont pas connu, ou ne connoiſſoient pas » un beau cheval, ou avoient ſur les yeux le voile de » la prévention. S'ils eûſſent été plus éclairés ou moins » prévenus, ils n'auroient pas gliſſé ſur tant de défauts, » joints à la diſproportion extraordinaire de ce ventre.

» Faut-il avoir de grandes connoiſſances pour n'être » pas un peu choqué de l'étude fauſſe de la croupe & » de celle des cuiſſes du cheval de Marc-Aurèle ? Je » veux que l'enſemble général de cette croupe ne ſoit » pas d'une bien mauvaiſe forme ; les détails & la » froideur des cuiſſes (je les ai ſous les yeux) ſont » trop éloignés du naturel pour qu'on puiſſe s'empêcher » de ſourire un peu quand on entend appeller cela un » chef-d'œuvre.

» J'ai une copie généralement exacte & bien meſurée » de la ſtatue de Marc-Aurèle. Comme ce n'eſt pas des » fineſſes de détail qui ſouvent diſtinguent un original » qu'il eſt ici queſtion, mais de l'enſemble, des formes » & du mouvement, je crois qu'avec les parties origi- » nales qui ſont ſous mes yeux, & que je compare à » ce petit modèle, je connois le cheval antique autant

» que peuvent le connoître ceux qui le voient au ca-
» pitole. Enfin cette copie achève de m'apprendre que
» le cavalier, duquel on parle peu, eſt beau pour un
» ouvrage fait dans un temps où la ſculpture ne pro-
» duiſoit plus ni des Laocoons, ni des Gladiateurs, &
» que le cheval, qui occupe davantage tous ceux qui
» en raiſonnent, eſt bien inférieur au cavalier.

» Quelques perſonnes diſent que l'exceſſive largeur
» du ventre de ce cheval provient d'un accident, &
» que ſon dos ayant fléchi, les flancs plièrent & s'élar-
» girent. On ne fait pas attention que ce dos eſt au-
» jourd'hui dans la forme & à la place qu'il a été fondu,
» & que ſi le marteau l'eût remis où il eſt, il n'auroit
» pu y venir ſans que les flancs ne repriſſent auſſi la
» leur. Quels que ſoient le mêlange & la qualité du
» métal de cette ſtatue, le bronze auroit caſſé par l'ac-
» cident que l'on ſuppoſe, ou par la prétendue reſtau-
» ration dont on parle, comme s'il s'agiſſoit d'une fi-
» gure de plomb. Mais n'eût-il pas caſſé, un cylindre
» de bronze n'eſt point une veſſie dont la membrane
» s'étende au gré du ſouffleur. Enfin c'eſt dans l'état
» préſent où eſt ce cheval, & non dans celui où l'on
» ſuppoſe qu'il a été, qu'on le juge, que tant de gens
» crient au chef-d'œuvre, & que tant d'autres répètent
» les cris ſans ſavoir pourquoi. «

Quoique le dictionnaire des arts ne ſoit pas deſtiné à la deſcription des ouvrages de l'art, on croit pouvoir ſe permettre ici quelques lignes ſur la *ſtatue équeſtre* érigée à l'empereur Pierre le Grand à Péterſbourg, parce qu'on en a beaucoup parlé dans toute l'Europe, & ſouvent avec trop peu de connoiſſance, & parce qu'elle ſe diſtingue par deux particularités; celle de ſa compoſition & celle de ſa bâſe.

On ſait que toutes les *ſtatues équeſtres* ſont poſées ſur un ſocle qui forme un quarré long : le cheval paroît marcher au pas ſur ce ſocle.

Mais M. Falconet, auteur du monument de Péterſbourg, avoit à repréſenter un héros qui paſſe pour le créateur de la Ruſſie : on croit communément que ſa vaſte domination n'étoit peuplée que d'eſpèces d'animaux ſauvages dont il a ſu faire des hommes. Le ſculpteur-poëte, car les arts ſont une poéſie, a ſaiſi cette idée favorable à ſon art, quoiqu'hiſtoriquement elle ne ſoit pas d'une exacte vérité ; il a ſu donner à ſon ouvrage une vie, un mouvement qui manque en général aux monumens de ce genre, en indiquant au ſpectateur, par un ſymbole ingénieux, les obſtacles que le Prince avoit à ſurmonter. Il l'a repréſenté graviſſant à cheval une roche eſcarpée. Ainſi la compoſition eſt allégorique, & par une heureuſe conception, c'eſt le héros lui-même qui eſt le ſymbole de l'allégorie.

Pierre le Grand avoit eu lui-même une idée à-peu-près ſemblable ; il s'étoit fait graver ſur un cachet ſous la figure d'un ſculpteur qui forme la Ruſſie dans un roc encore brut. La penſée de l'artiſte eſt plus noble que celle de l'empereur ; mais d'ailleurs elle offre le même ſens.

M. Falconet a ſaiſi pour l'inſtant de ſa compoſition celui où le cavalier, arrivé au ſommet du roc, arrête ſon cheval qui en eſt à ſon dernier pas & qui exprime d'une manière ſenſible ce moment d'immobilité par lequel le galop ſe termine néceſſairement. La tête du héros, ceinte d'une couronne de laurier, eſt fière & impoſante, ſa main protectrice ſemble s'étendre ſur ſon empire ; ſon air, ſon maintien, ſont majeſtueux, mais n'ont rien de terrible : ſous la dignité d'un maître, on

reconnoît un père. Son vêtement, ſimple & pittoreſque, a l'avantage de reſſembler en même temps à celui qu'avoient adopté les anciens ſtatuaires de la Grèce & de Rome, & de rappeller celui des Ruſſes. Un manteau doublé de pelleterie détruit artiſtement ce que cet habit pourroit avoir de trop ſimple. Le cheval eſt plein de feu, & ſemble le ſouffler par les narines; il réunit à la beauté des formes & à la fineſſe l'apparence de toute la vigueur qui étoit néceſſaire à l'action qu'il vient de terminer. Il foule dans ſa courſe le ſerpent de l'envie.

On a écrit loin de Péterſbourg que le rocher qui ſert de baſe à ce monument eſt hériſſé de pointes qui doivent empêcher de voir pluſieurs parties de la ſtatue; que le cheval a devant lui une montagne & un ſerpent à la queue. Ces erreurs bizarres de quelques écrivains n'ont ſans doute trompé perſonne.

La tête du héros eſt l'ouvrage de Mademoiſelle Collot, élève & enſuite bru de M. Falconet. Il lui confia cette importante partie du monument dont il étoit chargé, parce que, par une rare modeſtie, après avoir fait lui-même un portrait qui avoit répondu à ſa réputation, celui du ſavant Camille Falconet, il crut cependant que ſon élève lui étoit ſupérieure en ce genre. L'hiſtoire des arts ne nous avoit conſervé juſques-là que le nom d'une femme qui eût pratiqué la ſculpture; elle ſe nommoit Properzia Roſſi, elle étoit de Bologne, & floriſſoit dans le ſeizième ſiècle. Perſécutée & calomniée par un artiſte jaloux nommé Amico, elle abandonna ſon talent & mourut de douleur.

M. Falconet croyoit d'abord que ſon rocher ſeroit conſtruit de pierres de rapport, & il avoit déjà fait les

modèles de toutes les coupes : mais on lui proposa un rocher véritable de granit, & il n'hésita pas à préférer cette base qui seroit plus durable. Il fallut transporter cette masse énorme dans un espace d'une lieue & demie par terre & de trois lieues & demie par eau. On sait que les anciens ont fait des efforts encore plus étonnans; mais ils n'avoient pas encore eu d'imitateurs entre les modernes. Ceux qui voudront connoître les moyens mécaniques qui furent employés pour remuer & transporter cette masse, peuvent consulter le livre intitulé : *Monument élevé à la gloire de Pierre le Grand, ou Relation des travaux qui ont été employés pour transporter à Pétersbourg un rocher de trois millions destiné à servir de base à la statue équestre de cet Empereur, par le Comte Marin Carburi de Céphalonie.* Grand in-fol., Paris, Nyon, 1777.

Quand ce rocher fut trouvé, il pesoit environ cinq millions. L'artiste en fit retrancher deux sur la place, ainsi le bloc pesoit encore trois millions pendant le transport. Sa dimension étoit de 37 pieds de longueur sur 21 de largeur, & 22 de hauteur. M. Falconet lui a laissé sa largeur vers la base, mais en la réduisant jusqu'au haut par un talus qui conduisît l'œil au plan sur lequel pose le cheval : ce plan n'a qu'environ huit pieds de largeur. Comme il falloit que le cheval gravît une pente accessible, les trente-sept pieds de longueur du roc ne suffisoient pas ; on ajouta un morceau d'environ treize pieds, pour rendre le rocher semblable au modèle qui avoit à-peu-près cinquante pieds de longueur. (*Article de M.* LEVESQUE.)

ÉQUILIBRE. *Omne corpus, nisi extrema sese*

undique contineant librenturque ad centrum, collabatur ruatque neceſſe eſt. Voilà un paſſage qui me paroît définir le terme dont il s'agit ici, & j'eſpère qu'une explication un peu détaillée de ce texte, & un précis de ce que Léonard de Vinci dit ſur cette partie dans ſon traité de la peinture, ſuffiront pour en donner une idée claire. Pomponius Gauric qui a compoſé en latin un traité de la ſculpture, eſt l'auteur de la définition que j'ai citée, elle ſe trouve au Chap. VI, intitulé : *De ſtatuarum ſtatu, motu & otio.* Toute eſpèce de corps, dit-il, dont les extrémités ne ſont pas contenues de toutes parts & balancées ſur leur centre, doit néceſſairement tomber & ſe précipiter.

La chaîne qui unit les connoiſſances humaines, joint ici la phyſique à la peinture, enſorte que le phyſicien qui examine la cauſe du mouvement des corps, & le peintre qui veut en repréſenter les juſtes effets, peuvent, pour quelques momens au moins, ſuivre la même route &, pour ainſi dire, voyager enſemble. On doit même remarquer que ces points de réunion des ſciences, des arts & des connoiſſances de l'eſprit, ſe montrent plus fréquens, lorſque ces mêmes connoiſſances tendent à une plus grande perfection. Cependant on pourroit obſerver (comme une eſpèce de contradiction à ce principe) que ſouvent la théorie perfectionnée a plutôt ſuivi que précédé les âges les plus brillans des beaux-arts, & qu'au moins elle n'a pas toujours produit les fruits qu'on ſembleroit devoir en eſpérer ; mais il s'agit dans cet article d'expliquer le plus préciſément qu'il eſt poſſible ce que l'on entend par *équilibre* dans l'art de peinture.

Le mot *équilibre* s'entend principalement des figures

qui par elles-même ont du mouvement, tels que les hommes & les animaux.

Mais on ſe ſert auſſi de cette expreſſion pour la compoſition d'un tableau, & je vais commencer par développer ce dernier ſens. Dufreſnoy, dans ſon poëme immortel *de Arte Graphicâ*, recommande cette partie, & voici comment il s'exprime :

Seu multis conſtabit opus, paucis ve figuris,
Altera pars tabulæ vacuo ne frigida campo
Aut deſerta ſiet, dùm pluribus altera formis
Fervida mole ſuâ ſupremam exurgit ad oram.
Sed tibi ſic poſitis reſpondeat utraque rebus,
Ut ſi aliquid ſursùm ſe parte attollit in unâ,
Sic aliquid parte ex aliâ conſurgat & ambas
Æquiparet, geminas cumulando æqualiter oras.

« Soit que vous employiez beaucoup de figures, ou » que vous vous réduiſiez à un petit nombre, qu'une » partie du tableau ne paroiſſe point vuide, dépeuplée » & froide, tandis que l'autre, enrichie d'une infinité » d'objets, offre un champ trop rempli ; mais faites que » toute votre ordonnance convienne tellement que ſi » quelque corps s'élève dans un endroit, quelqu'autre » la balance, enſorte que votre compoſition préſente » un juſte *équilibre* dans ſes différentes parties ».

Cette traduction, qui peut paroître moins conforme à la lettre qu'elle ne l'eſt au ſens, donne une idée de cet *équilibre de compoſition* dont Dufreſnoy a voulu parler, & j'ai haſardé avec d'autant plus de plaiſir d'expliquer ſa penſée dans ce paſſage que la traduction qu'en donne de Piles préſente des préceptes qui, loin d'être avoués par les artiſtes, ſont abſolument contraires aux principes de l'art, & aux effets de la nature. Je vais rapporter

les termes dont ſe ſert M. de Piles : « Que l'un des » côtés du tableau ne demeure pas vuide, pendant » que l'autre eſt rempli juſqu'au haut; mais que l'on » diſpoſe ſi bien les choſes, que ſi d'un côté le ta- » bleau eſt rempli, l'on prenne occaſion de remplir » l'autre, enſorte qu'ils paroiſſent *en quelque façon* » égaux, ſoit qu'il y ait beaucoup de figures, ou qu'elles » y ſoient en petit nombre ».

On apperçoit aſſez dans ces mots, *en quelque façon*, qui ne ſont point dans le texte, que M. de Piles lui-même a ſenti qu'il falloit adoucir ce qu'il venoit d'énoncer : mais cet adouciſſement ne ſuffit pas. Il n'eſt point du tout néceſſaire de remplir un côté du tableau, parce qu'on a rempli l'autre, ni de faire en ſorte qu'ils paroiſſent, *en quelque façon* même, égaux. Les loix de la compoſition ſont fondées ſur celles de la nature, & la nature, moins concertée, ne prend point pour nous plaire les ſoins qu'on preſcrit ici à l'artiſte. Sur quoi donc ſera fondé le précepte de Dufreſnoy? Que deviendra ce balancement de compoſition à l'aide duquel j'ai rendu ſon idée? il naîtra naturellement d'un heureux choix des effets de la nature, qui non-ſeulement eſt permis aux peintres, mais qu'il faut même leur recommander; il naîtra du rapprochement de certains objets que la nature ne préſente pas aſſez éloignés les uns des autres, pour qu'on ne ſoit pas autoriſé à les raſſembler & à les diſpoſer à ſon avantage.

En effet il eſt aſſez rare que, dans un endroit enrichi, ſoit par les productions naturelles, ſoit par les beautés de l'art, ſoit par un concours d'êtres vivans, il ſe trouve dans l'eſpace que l'on peut choiſir pour ſujet d'un tableau (c'eſt-à-dire dans celui que l'œil peut embraſ-

ſer) un côté abſolument dénué de toute eſpèce de richeſſes, tandis que l'autre en ſera comblé. La nature eſt moins avare, & quoiqu'elle ne concerte pas la diſpenſation qu'elle fait de ſes tréſors, elle n'offre point bruſquement le contraſte de l'abondance & de l'extrême aridité. Les lieux eſcarpés ſe joignent imperceptiblement à ceux qui ſont unis; les contraires s'enchaînent par des milieux, d'où réſulte cette harmonie générale qui plaît à nos regards. Mais le balancement dont il s'agit ne conſiſte pas ſeulement dans la grandeur, le nombre des objets, & la place qu'ils occupent; il a des reſſources dans la diſpoſition & l'enchaînement des maſſes que forment la lumière & l'ombre. C'eſt ſur-tout cet ordre ingénieux, ce chemin qu'on fait faire à la lumière dans la compoſition d'un tableau, qui contribuent à ſon balancement & à ſon *équilibre*, qui contentent la vue & qui ſont cauſe que ce ſens étant ſatisfait, l'eſprit & l'ame peuvent prendre leur part du plaiſir que leur offre l'illuſion de la peinture.

J'inſiſte d'autant plus ſur ce principe d'*équilibre* de la compoſition, qu'il y a un danger infini pour les artiſtes dans l'affectation d'une diſpoſition d'objets trop recherchée, & que c'eſt par cette route que ſe ſont introduits ces principes de contraſte & de diſpoſition pyramidale qu'on a pouſſés trop loin.

Les beautés de la nature ont un caractère de ſimplicité qui s'étend ſur les tableaux les plus compoſés & qui plaît dans ceux qu'on pourroit accuſer de monotonie. Pluſieurs figures dans la même attitude, ſur le même plan, ſans contraſte, ſans oppoſition, bien loin d'être monotones dans la nature, nous y préſentent des variétés fines, des nuances délicates, & une union d'action

d'action qui enchantent. Il faut, pour imiter ces beautés, une extrême juſteſſe; & quelquefois, il eſt vrai, la naïveté eſt voiſine de la ſéchereſſe & d'un goût *pauvre* qu'il faut éviter avec autant de ſoin que ce qui eſt outré.

Mengs ſemble avoir tout dit ſur l'*équilibre* de la compoſition; c'eſt au goût, au génie, à l'obſervation de la nature, de développer le peu de mots dans leſquels il a renfermé ſon précepte. » On entend, dit-il, par » *équilibre* ou pondération, l'art de diſtribuer les ob- » jets avec diſcernement, de manière qu'une partie » du tableau ne reſte pas libre tandis que l'autre eſt » trop chargée : mais il faut que cette diſtribution pa- » roiſſe naturelle & ne ſoit jamais affectée ».

C'en eſt aſſez pour la ſignification de ces mots, *équilibre de compoſition*. Conſultons Léonard de Vinci ſur l'*équilibre des corps* en particulier.

» La pondération, dit-il chap. CCLX, ou l'*équi-* » *libre* des hommes, ſe diviſe en deux parties : elle » eſt ſimple ou compoſée. L'*équilibre* ſimple eſt celui » qui ſe remarque dans un homme qui eſt debout ſur » ſes pieds ſans ſe mouvoir. Dans cette poſition, ſi cet » homme étend les bras en les éloignant diverſement » de leur milieu, ou s'il ſe baiſſe en ſe tenant ſur un » de ſes pieds, le centre de gravité tombe par une ligne » perpendiculaire ſur le milieu du pied qui poſe à » terre, & s'il eſt appuyé également ſur ſes deux pieds, » ſon eſtomac aura ſon centre de gravité ſur une ligne » qui tombe au point milieu de l'eſpace qui ſe trouve » entre les deux pieds.

» L'*équilibre compoſé* eſt celui qu'on voit dans un » homme qui ſoutient dans diverſes attitudes un poids » étranger; dans Hercule, par exemple, étouffant Antée

» qu'il ſuſpend en l'air & qu'il preſſe contre ſon eſ-
» tomac. Il faut, dans cet exemple, que la figure
» d'Hercule ait autant de ſon poids au-delà de la
» ligne centrale de ſes pieds, qu'il y a du poids
» d'Antée en deçà de cette même ligne. «

On voit, par ces définitions de Léonard de Vinci, que l'*équilibre* d'une figure eſt le réſultat des moyens qu'elle emploie pour ſe ſoutenir, ſoit dans une action de mouvement, ſoit dans une attitude de repos.

Je vais tâcher d'expoſer les principes de cet auteur dans un ordre qui en rende l'intelligence plus facile pour ceux même qui ne pratiquent pas l'art de peinture.

Quoique le peintre de figure ne puiſſe produire qu'une repréſentation immobile de l'homme qu'il imite, l'illuſion de ſon art lui permet de faire un choix dans les actions les plus animées, comme dans les attitudes du plus parfait repos. Il ne peut repréſenter dans les unes & dans les autres qu'un ſeul inſtant; mais une action, quelque vive, quelque rapide qu'elle ſoit, eſt compoſée d'une ſuite infinie de momens, & chacun d'eux doit être ſuppoſé avoir quelque durée. Ils ſont donc tous ſuſceptibles de l'imitation que le peintre en peut faire.

Dans cette ſucceſſion de momens dont eſt compoſée une action, la figure doit (par une loi que la nature impoſe aux corps qui ſe meuvent d'eux-mêmes) paſſer alternativement de l'*equilibre*, qui conſiſte dans l'égalité du poids de ſes parties balancées & repoſées ſur un centre, à la ceſſation de cette égalité. Le mouvement naît de la rupture du parfait *équilibre*, & le repos provient du rétabliſſement de ce même *équilibre*.

Ce mouvement ſera d'autant plus fort, plus prompt & plus violent, que la figure dont le poids eſt partagé également de chaque côté de la ligne qui la ſoutient, en ôtera plus d'un de ces côtés pour le rejetter de l'autre, & cela avec violence & précipitation.

Par une ſuite de ce principe, un homme ne pourra remuer ou enlever un fardeau qu'il ne tire de ſoi-même un poids plus qu'égal à celui qu'il veut mouvoir, & qu'il ne le porte du côté oppoſé à celui où eſt le fardeau qu'il veut lever. C'eſt de-là qu'on doit inférer que, pour parvenir à cette juſte expreſſion des actions, il faut que le peintre faſſe enſorte que ſes figures démontrent, par leur attitude, la quantité de poids ou de force qu'elles empruntent pour l'action qu'elles ſont près d'exécuter. J'ai dit la *quantité de force*, parce que la figure qui ſupporte un fardeau, rejette d'un côté de la ligne qui partage le poids de ſon corps, ce qu'il faut de plus de ce poids pour balancer le fardeau dont elle eſt chargée; la figure qui veut lancer une pierre ou un dard, emprunte la force dont elle a beſoin, par une contorſion d'autant plus violente, qu'elle veut porter ſon coup plus loin: encore eſt-il néceſſaire, pour porter ſon coup, qu'elle ſe prépare par une poſition anticipée à revenir aiſément de cette contorſion à la poſition où elle étoit avant que de ſe gêner; ce qui fait qu'un homme qui tourne d'avance la pointe de ſes pieds vers le but où il veut frapper, & qui enſuite recule ſon corps ou le contourne, pour acquérir la force dont il a beſoin, en acquerra plus que celui qui ſe poſeroit différemment, parce que la poſition de ſes piés facilitant le retour de ſon corps vers l'endroit qu'il veut

frapper, il y revient avec viteſſe, & s'y retrouve enfin placé commodément.

Cette ſucceſſion d'égalité & d'inégalité de poids dans des combinaiſons innombrables que notre inſtinct, ſans notre participation & à notre inſcu, fait ſervir à exécuter nos volontés avec une préciſion géométrique, ſe remarque lorſqu'on y fait attention; mais elle eſt plus ſenſible, lorſqu'on examine les danſeurs & les ſauteurs, dont l'art conſiſte à en faire un uſage plus raiſonné & plus approfondi. Les faiſeurs d'*équilibre*, les *funambules* ou *danſeurs de corde* en offrent ſur-tout des démonſtrations frappantes, parce que dans les mouvemens qu'ils ſe donnent ſur des appuis moins ſolides, & ſur des points de ſurface plus reſtreints, l'effet des poids eſt plus remarquable & plus ſubit, ſur-tout lorſqu'ils exécutent leurs exercices ſans appui, & qu'ils marchent ou ſautent ſur la corde ſans contrepoids. C'eſt alors que vous voyez l'emprunt qu'ils font à chaque inſtant d'une partie du poids de leur corps pour ſoutenir l'autre, & pour mettre alternativement leur poids total dans un juſte balancement; c'eſt alors qu'on voit dans la poſition de leurs bras l'origine de ces contraſtes de membres qui nous plaiſent, & qui ſont fondés ſur la néceſſité. Plus ces contraſtes ſont juſtes & conformes à la pondération néceſſaire des corps, plus ils ſatisfont le ſpectateur, ſans qu'il cherche à ſe rendre compte de cette ſatisfaction qu'il reſſent; plus ils s'éloignent de la néceſſité, moins ils produiſent d'agrément, ou même plus ils bleſſent, ſans qu'on puiſſe bien clairement ſe rendre raiſon de cette impreſſion.

Ce ſont ces obſervations qui doivent engager les ar-

tiſtes à imiter Léonard de Vinci, & à employer leurs momens de loiſir à des réflexions approfondies. Ils ſe formeront par-là des principes certains, & ces principes produiront dans leurs ouvrages ces beautés vraies & ces graces naturelles, qu'on regarde bien mal-à-propos comme des qualités arbitraires, & pour la définition deſquelles on employe ſi ſouvent ce terme de *je ne ſai quoi*, expreſſion obſcure, & trop peu philoſophique pour qu'il ſoit permis de l'admettre dans des raiſonnemens ſérieux.

En invitant les Artiſtes à s'occuper ſérieuſement de l'*équilibre* & de la pondération des corps, comme je les ai exhortés à faire des études profondes de l'anatomie, je crois les rappeller à deux points fondamentaux de leur art. Je ne répéterai pas ce que j'ai dit de l'anatomie ; mais j'oſe leur avancer que la variété, les graces, la force de l'expreſſion ont leurs ſources véritables dans les loix de l'*équilibre* & de la pondération, & ſans entrer dans des détails qui demanderoient un ouvrage entier, je me contenterai de mettre ſur la voie ceux qui voudront réfléchir ſur ce ſujet. Pour commencer par la variété, quelles reſſources n'a-t-elle pas dans cette néceſſité de diſpoſitions différentes, relatives à l'*équilibre*, que la nature exige au moindre changement d'attitude ! Le peu d'attention ſur les détails de cette partie, peut laiſſer croire à un artiſte ſuperficiel, qu'il n'y a qu'un certain nombre de poſitions qui ſoient favorables à ſon talent ; dès que ſon ſujet le rapprochera tant ſoit peu d'une de ces figures favorites, il ſe ſentira entraîné à s'y fixer par l'habitude ou par la pareſſe, & ſi l'on veut décompoſer tous ſes ouvrages, quelques attitudes, quelques grouppes & quelques caractères de têtes

éternellement répétés offriront le fond médiocre de ſon talent.

Ce n'eſt point ainſi qu'ont exercé & qu'exercent encore cet art véritablement profond les artiſtes qui aſpirent à une réputation ſolidement établie. Ils cherchent continuellement dans la nature les effets, & dans le raiſonnement les cauſes & la liaiſon de ces effets. Ils remarquent, comme je viens de le dire, que le moindre changement dans la ſituation d'un membre, en exige dans la diſpoſition des autres & que ce n'eſt point au haſard que ſe fait cette diſpoſition; qu'elle eſt déterminée, non-ſeulement par le poids des parties du corps, mais par l'union qu'elles ont entr'elles par leur nature, c'eſt-à-dire, par leur plus ou moins de ſolidité, & c'eſt alors que les lumières de l'anatomie du corps doivent guider les réflexions que l'on fait ſur ſon *équilibre*. Ils ſentiront que cette diſpoſition différente qu'exige le moindre mouvement dans les membres, eſt dirigée à l'avantage de l'homme par un inſtinct ſecret, c'eſt-à-dire, que la nature le porte à ſe diſpoſer toujours de la façon la plus commode & la plus favorable à ſon deſſein. La juſte proportion des parties, & l'habitude des mouvemens y concourent: delà naît dans ceux qui voyent agir naturellement une figure bien conformée, l'idée de la facilité, de l'aiſance; ces idées plaiſent; delà naît celle de la grace dans les actions. Pour l'expreſſion, comme elle réſulte du mouvement que l'ame exige du corps, & que ce dernier exécute, on ſent qu'elle eſt également ſubordonnée aux principes phyſiques; on ſent que le corps eſt obligé de s'y ſoumettre, pour obéir à l'ame juſques dans ſes volontés les plus rapides & les plus ſpontanées. (*Article de M.* WATELET).

ÉQUIVOQUE (ſubſt. fém.) On peut obſerver en paſſant que, du tems de Boileau, le genre de ce mot étoit encore douteux :

Du langage françois bizarre hermaphrodite,
De quel genre te faire, *équivoque* maudite,
Ou maudit; car ſans peine aux rimeurs haſardeux,
L'uſage encor, je crois, laiſſe le choix des deux.

L'uſage a décidé pour le genre féminin. On dit à préſent une *maudite équivoque*, & l'on ne diroit plus un *équivoque maudit*.

Il y a pluſieurs ſortes d'*équivoques* en peinture. *Équivoque* ſur l'action de la figure. Marche-t-elle ou eſt-elle en repos ? Eſt-ce une figure qui tire ou qui pouſſe, qui poſe ou qui enlève ?

Equivoque ſur le ton de la couleur, lorſque le ton d'un objet perce avec le ton du fond ou avec celui d'un autre objet.

Equivoque ſur les formes, lorſqu'un membre étant couvert en partie, la portion qui paroît peut reſſembler à celle d'un autre membre, ou lorſqu'une portion de draperie peut reſſembler à quelqu'autre choſe.

Equivoque ſur l'expreſſion, lorſque les traits ou l'action d'une figure peuvent convenir à une autre paſſion que celle dont cette figure doit être affectée.

Equivoque ſur le plan, lorſque le ſpectateur ne peut juger du plan qu'occupe un objet.

Il s'agit moins ici de faire une énumération complette de toutes les ſortes d'*équivoques*, que d'avertir qu'il n'en eſt aucune qui ne doive être ſoigneuſement évitée. (*Article de M. Levesque.*)

E S

ESPRIT (ſubſt. maſc.). L'*eſprit* en peinture ne

paroît être, comme le *bel-eſprit* en littérature, une qualité inférieure à ce qui eſt grand. Je crois même que cette expreſſion étoit inconnue aux anciens artiſtes. On ne trouve dans Pline, lorſqu'il parle des peintres & des ſtatuaires de la Grèce, aucune expreſſion qui puiſſe ſe traduire par le mot *eſprit*. On ne diſoit pas de Raphaël qu'il deſſinoit avec *eſprit*; Michel-Ange n'a jamais ſongé à relever ſes ouvrages par des touches *ſpirituelles*. On a dit long-temps après en parlant du Pouſſin, qu'il étoit le peintre des gens d'*eſprit*; mais on n'a pas dit qu'il peignoit avec *eſprit*.

Ce qui eſt aſſez particulier, c'eſt qu'en peinture ce qu'on appelle *eſprit*, eſt une qualité de la main plutôt que de la penſée. Un peintre a de l'*eſprit* dans ſa touche, un deſſinateur dans ſon crayon, & un graveur dans ſa pointe.

On loue un peintre en grand en diſant qu'il a une touche mâle, ferme, juſte; on loue un peintre en petit, en diſant qu'il a une touche *ſpirituelle*.

On trouve de l'*eſprit* dans la manière d'exprimer, ſans le rendre, le feuillé des arbres, de faire ſentir des formes qu'on ſe contente d'indiquer. Des coups de pinceau, de crayon, de pointe, donnés quelquefois preſque au haſard, mais qui montrent de l'adreſſe & qui ont quelque choſe de piquant, ſont qualifiés du nom d'*eſprit*. Un trait quelquefois abandonné, quelquefois très-ſubtil ſur les parties ſaillantes & éclairées, plus fortement reſſenti ſur les parties rentrantes, encore plus prononcé pour les parties ombrées, ſe nomme un trait *ſpirituel*. Ce ſont des moyens qu'emploie le ſavant artiſte pour exprimer en peu de traits ce qu'il ſait,

& qu'emploie l'artiſte qui n'a que de l'adreſſe par une ſorte de charlatanerie. Le premier ſatisfait les connoiſſeurs, parce qu'avec peu de choſe, il leur indique ce qu'ils ſavent : le ſecond charme le vulgaire des amateurs, qui ſe pique d'entendre ce qui ſouvent ne dit rien, ou ce qui du moins ne dit rien de juſte ni de vrai.

Je n'oſerois pas dire qu'il y a de l'*eſprit* dans les payſages du Titien, du Pouſſin : mais c'eſt le plus grand éloge qu'on puiſſe accorder à un grand nombre de payſagiſtes qui accuſent d'une manière aſſez adroite & aſſez agréable ce qu'ils ſeroient incapables de rendre ſavamment.

On ſent que dans le petit, où la proportion trop inférieure à celle de la nature oblige d'indiquer les choſes plutôt que de les rendre, il faut avoir ſouvent recours aux moyens qu'on appelle de l'*eſprit*. C'eſt une ſorte de manière abrégée où le peu doit être donné pour le tout, & ce peu doit être annoncé avec beaucoup d'art.

Le petit eſt de mauvais goût, ſi l'on y veut mettre le rendu à la place de l'*eſprit;* on y ſent la peine que s'eſt donné l'artiſte pour rendre ce que pourtant il n'a pas rendu, & ce qu'il ne devoit qu'accuſer.

L'*eſprit* ſera donc ſouvent employé avec ſuccès dans le payſage, parce que, dans ce genre d'imitation, les objets ſont preſque toujours bien inférieurs à leur grandeur naturelle. Pour repréſenter dans un fort petit arbre peint ou deſſiné, l'écorce, les nœuds, les branches, le feuillé d'un grand arbre naturel, il s'agit bien plutôt d'exprimer l'apparence générale que les détails de la nature, & cette ſupercherie néceſſaire rentre dans ce qu'on appelle de l'*eſprit*.

On en peut dire autant du petit en général. Dans une figure de quelques pouces qui doit rappeller à l'idée celle d'un homme de quelques pieds, c'eſt par des indications abrégées, par des touches *ſpirituelles*, qu'on pourra repréſenter non-ſeulement une partie des formes, mais encore les affections de l'ame : car le petit même eſt ſuſceptible d'expreſſion.

L'*eſprit* eſt tellement conſacré dans les arts à donner de ſimples indications, qu'il eſt plus particulièrement affecté à des croquis, à des eſquiſſes légères. On dit, cette eſquiſſe eſt *ſpirituelle*, ce deſſin eſt *ſpirituellement* croqué. On dit de même en parlant de la maquette d'un ſculpteur, qu'elle eſt pleine d'*eſprit*. On ſe ſerviroit d'une autre expreſſion pour louer la ſtatue, le tableau, dont cette eſquiſſe, cette maquette ſont la première penſée, & même pour louer une eſquiſſe, un modèle bien arrêté.

On pourroit donc définir l'*eſprit*, dans le langage des arts, le talent d'indiquer ſavamment ce qu'on n'exprime pas. Des indications piquantes, mais fauſſes, ſeront à l'art ce qu'eſt aux lettres le faux *bel-eſprit*.

La peinture colloſſale doit être fière, exagérée; la peinture de grandeur naturelle doit être juſte & préciſe; la peinture en petit doit être *ſpirituelle*. Les ouvrages terminés doivent ſe diſtinguer par un *rendu* fidèle, & les ouvrages croqués, ébauchés, touchés, par des indications *ſpirituelles*.

L'*eſprit* dans la penſée, dans la conception d'un ouvrage de l'art, n'appartient pas eſſentiellement à l'art comme partie conſtitutive, mais il l'ennoblit. Cependant au lieu de donner ſeul à l'ouvrage une valeur certaine, il eſt lui-même dégradé s'il n'eſt pas ſoutenu par les moyens qui appartiennent à l'art & qui le

conſtituent. Le mauvais peintre, le mauvais ſtatuaire, quelqu'*eſprit* qu'il mette dans ſes conceptions, n'obtiendra jamais l'eſtime qui eſt réſervée au bon artiſte, & l'on ne prendra pas même la peine de diſtinguer en lui les qualités de l'homme d'eſprit de celles de l'artiſte ſans talens. S'il veut attirer l'attention & obtenir des éloges, qu'il ſache faire parler à ſon *eſprit* le langage de ſon art.

On peut dire que l'*eſprit* convenable à l'artiſte conſiſte bien moins à inventer un ſujet qu'à l'exprimer. On a peu d'obligation à un peintre, à un ſculpteur, d'avoir imaginé un ſujet même ingénieux; on lui en a beaucoup d'avoir bien exprimé un ſujet de l'hiſtoire ou de la mythologie. Raphaël, le Pouſſin, avoient bien l'*eſprit* de leur art; ils ont ordinairement traité des ſujets connus; mais ils ſe les ſont rendus propres par l'expreſſion, & c'eſt dans cette expreſſion que nous admirons leur génie. J'oſerois même dire que le tableau de la mort de Germanicus, celui du teſtament d'Eudamidas, feroient une impreſſion moins forte ſur le ſpectateur, s'ils euſſent été inventés par le peintre. Le nom de Germanicus ajoute à l'intérêt du tableau; la noble confiance d'Eudamidas dans la généroſité de ſes amis touche d'autant plus qu'elle eſt hiſtorique. (*Article de M.* Levesque.)

ESQUISSE (ſubſt. fém.). ESQUISSER (v. act.). Ce terme, que nous avons formé du mot italien *ſchizzo*, a parmi nous une ſignification plus déterminée que dans ſon pays natal; voici celle que donne, au mot italien *ſchizzo*, le Dictionnaire de la Cruſca: *ſpezie di diſegno, ſenza ombra, e non terminato* (eſpèce de deſſin ſans ombre & non terminé). Il paroît par-là que le mot *eſquiſſe*, en italien, ſe rapproche de la ſignification du

mot françois *ébauche*, & il eſt vrai que chez nous *eſquiſſer* veut dire : *former des traits qui ne ſont ni ombrés ni terminés, établir les premières hachures d'un deſſin, les premières tailles d'une eſtampe, faire la première ébauche d'un tableau ;* mais par une ſingularité dont l'uſage peut ſeul rendre raiſon, *faire une eſquiſſe* ou *eſquiſſer* ne veut pas dire préciſément la même choſe. Cette première façon de s'exprimer, *faire une eſquiſſe*, ſignifie *tracer* rapidement la penſée d'un ſujet de peinture, pour juger enſuite ſi elle vaudra la peine d'être miſe en uſage. C'eſt ſur cette ſignification du mot *eſquiſſe* que je vais m'arrêter, comme celle qui mérite une attention particulière de la part des artiſtes.

La difficulté de rendre plus préciſément le ſens de ce mot, vient de ce qu'au lieu d'avoir été pris dans les termes généraux de la langue pour être adopté ſpécialement par la peinture, il a été au contraire emprunté de la peinture pour devenir un terme plus général : on dit faire l'*eſquiſſe* d'un poëme, d'un ouvrage, d'un projet, &c.

En peinture, l'*eſquiſſe* ne dépend en aucune façon des moyens qu'on peut employer pour la produire.

L'artiſte ſe ſert, pour rendre une idée qui s'offre à ſon imagination, de tous les moyens qui ſe préſentent ſous ſa main, le charbon, la pierre de couleur, la plume, le pinceau ; tout concourt à ſon but à-peu-près également. Si quelque raiſon peut déterminer ſur le choix, la préférence eſt due à celui des moyens dont l'emploi eſt plus facile & plus prompt, parce que l'eſprit perd toujours de ſon feu par la lenteur des moyens dont il eſt obligé de ſe ſervir pour exprimer & fixer ſes conceptions.

L'*eſquiſſe* eſt donc ici la première idée d'un ſujet de

peinture. L'artiſte qui veut le créer, & dans l'imagination duquel ce ſujet ſe montre ſous différens aſpects, riſque de voir s'évanouir des formes qui ſe préſentent en trop grand nombre, s'il ne les fixe par des traits qui puiſſent lui en rappeller le ſouvenir. Pour parvenir à ſuivre le rapide eſſor de ſon génie, il ne s'occupe point à ſurmonter les difficultés que la pratique de ſon art lui oppoſe ſans ceſſe : ſa main agit, pour ainſi dire, théoriquement ; elle trace des lignes auxquelles l'habitude de deſſiner donne à-peu-près les formes néceſſaires pour y reconnoître les objets. L'imagination, maîtreſſe abſolue de cet ouvrage, ne ſouffre qu'impatiemment le plus petit ralentiſſement dans ſa production. C'eſt cette rapidité d'exécution qui eſt le principe du feu qu'on voit briller dans les *eſquiſſes* des peintres de génie. On y reconnoît l'empreinte du mouvement de leur ame ; on en calcule la force & la fécondité.

S'il eſt aiſé de ſentir par ce que je viens de dire, qu'il n'eſt pas plus poſſible de donner des principes pour faire de belles *eſquiſſes* que pour avoir un beau génie, on doit en inférer auſſi que rien ne peut être plus avantageux pour échauffer les artiſtes & pour les former, que d'étudier ces ſortes de deſſins des grands maîtres & ſur-tout de ceux qui ont réuſſi dans la partie de la compoſition.

Mais pour tirer de cette étude un avantage ſolide, il faut, lorſqu'on eſt à portée de le faire, comparer enſemble les differentes *eſquiſſes* que les célèbres artiſtes ont fait ſervir de préparation à leurs ouvrages. Il eſt rare qu'un peintre de génie ſe ſoit borné à une ſeule idée pour une compoſition. Si quelquefois la première a l'avantage d'être plus chaude & plus brillante, elle

eſt ſujette auſſi à des défauts inſéparables de la rapidité avec laquelle elle a été conçue; l'*eſquiſſe* qui ſuivra ce premier deſſin offrira les effets d'une imagination déjà modérée. Les autres marqueront enfin la route que le jugement de l'artiſte a ſuivie & que le jeune élève a intérêt de découvrir. Si, après ce développement d'idées que fourniſſent différentes *eſquiſſes* d'un grand maître, on examine les études particulières qu'il a faites ſur la nature pour chaque figure, pour chaque membre, pour le nud de ces figures, & enfin pour leurs draperies, on découvrira la marche entière du génie & ce qu'on peut appeller l'eſprit de l'art. C'eſt ainſi que les brouillons d'un auteur célèbre pourroient ſouvent, mieux que des traités, montrer dans l'éloquence & dans la poéſie les routes naturelles qui conduiſent à la perfection.

Pour terminer la ſuite d'études & de réflexions que je viens d'indiquer, il eſt enfin néceſſaire de comparer avec le tableau fini tout ce que le peintre a produit pour parvenir à le rendre parfait. Voilà les fruits qu'on peut retirer, comme artiſte, de l'examen raiſonné des *eſquiſſes* des grands maîtres. On peut auſſi, comme amateur, trouver dans cet examen une ſource intariſſable de réflexions différentes ſur le caractère des artiſtes, ſur leur manière & ſur une infinité de faits particuliers qui les regardent. On y voit quelquefois, par exemple, des preuves de la gêne que leur ont impoſée les perſonnes qui les ont employés, & qui les ont forcés à abandonner des idées raiſonnables pour y ſubſtituer des idées abſurdes. La ſuperſtition ou l'orgueil des princes & des particuliers ont ſouvent produit, par la main des artiſtes, de ces fruits extravagans dont il ſe-

roit injuſte d'accuſer ceux qui les ont fait paroître. Dans pluſieurs compoſitions, l'artiſte, pour ſa juſtification, auroit dû écrire au bas : » *J'ai exécuté ; tel* » *Prince a ordonné.* « Les connoiſſeurs & la poſtérité ſeroient alors en état de rendre à chacun ce qui lui ſeroit dû, & de pardonner au génie luttant contre la ſottiſe.

Les *eſquiſſes* peuvent ſuppléer à l'inſcription que nous demandons. L'on y retrouve quelquefois la compoſition ſimple & convenable d'un tableau dans l'exécution duquel on a été fâché de trouver des figures allégoriques, diſparates, ou des aſſemblages d'objets qui n'étoient pas faits pour ſe trouver enſemble. Le tableau de Raphaël qui repréſente Attila, dont les projets ſont ſuſpendus par l'apparition des Apôtres ſaint Pierre & ſaint Paul, en eſt un exemple. Il eſt peu de perſonnes qui ne ſachent que dans l'exécution de ce tableau, qui eſt à Rome, au lieu de ſaint Léon, Léon X en habits pontificaux, accompagné d'un cortège nombreux, fait la principale partie de la compoſition. Un deſſin du cabinet du Roi diſculpe Raphaël de cette ſervile & baſſe flatterie, pour laquelle & la grandeur du miracle, & la convenance du ſujet, & le *coſtume*, & les beautés de l'art même ont été ſacrifiés.

Le deſſin repréſente une première idée de Raphaël ſur ce ſujet, qui étoit digne de lui. Il n'y eſt point queſtion de Léon X, de ſa reſſemblance ni de ſon cortège. Saint Léon même n'y paroît que dans l'éloignement ; l'action d'Attila, l'effet que produit ſur lui & ſur les ſoldats qui l'accompagnent, l'apparition des Apôtres eſt l'objet principal de ſon ordonnance, & la paſſion intéreſſante qu'il ſe propoſoit d'exprimer. Mais c'en eſt aſſez, ce me ſemble, pour indiquer les avantages qu'on

peut tirer de l'étude & de l'examen des *eſquiſſes* : il me reſte à faire quelques réflexions ſur les dangers que préparent aux jeunes artiſtes les attraits de ce genre de compoſition.

La marche ordinaire de l'art de la peinture eſt telle que le temps de la jeuneſſe, qui doit être deſtiné à l'exercice fréquent des parties de la pratique de l'art, eſt celui dans lequel il ſemble qu'on ſoit plus porté aux charmes qui naiſſent de la partie de l'eſprit. C'eſt en effet pendant le cours de cet âge que l'imagination s'échauffe aiſément. C'eſt la ſaiſon de l'enthouſiaſme, c'eſt le moment où l'on eſt impatient de produire, enfin c'eſt l'âge des *eſquiſſes ;* auſſi rien de plus ordinaire dans les jeunes élèves, que le deſir & la facilité de produire des *eſquiſſes* de compoſition, & rien de ſi dangereux pour eux que de ſe livrer avec trop d'ardeur à ce penchant. L'indéciſion dans l'ordonnance, l'incorrection dans le deſſin, l'averſion de terminer, en ſont ordinairement la ſuite, & le danger eſt d'autant plus grand, qu'on eſt preſque certain de ſéduire par ce genre de compoſition libre, dans lequel le ſpectateur exige peu & ſe charge d'ajouter à l'aide de ſon imagination tout ce qui y manque. Il arrive de-là que les défauts prennent le nom de beautés.

En effet que le trait par lequel on indique les figures d'une *eſquiſſe* ſoit outré, on y croit demêler une intention hardie & une expreſſion mâle; que l'ordonnance ſoit confuſe & chargée, on s'imagine y voir briller le feu d'une imagination féconde & intariſſable. Qu'arrive-t-il de ces préſages trompeurs ou mal expliqués? l'un dans l'exécution finie offre des figures eſtropiées, des expreſſions exagérées; l'autre ne peut ſortir du labyrinthe

rinthe dans lequel il s'eſt embarraſſé : le tableau ne peut plus contenir dans ſon vaſte champ le nombre d'objets que l'*eſquiſſe* promettoit Tous les artiſtes, réduits à ſe borner au talent de faire des *eſquiſſes*, n'ont pas les talens qui ont acquis à la Fage & au Parmeſan une réputation dans ce genre.

L'artiſte ne doit donc faire qu'un uſage juſte & modéré des *eſquiſſes* : elles ne doivent être pour lui qu'un ſecours pour fixer les idées qu'il conçoit, quand ces idées le méritent. Il doit ſe précautionner contre la ſéduction des idées nombreuſes, vagues & peu raiſonnées que préſentent ordinairement les *eſquiſſes*, & plus il s'eſt permis d'indépendance en ne ſe refuſant rien de ce qui s'eſt préſenté à ſon eſprit, plus il doit faire un examen rigoureux de ces productions libertines lorſqu'il veut arrêter ſa compoſition. C'eſt par les règles de cette partie de la peinture, c'eſt-à-dire par les préceptes de la compoſition & au tribunal de la raiſon & du jugement, qu'il verra terminer les indéciſions de l'amour-propre & qu'il pourra décider du juſte mérite de ſes *eſquiſſes*. (*Article de M.* WATELET.)

ESTAMPE (ſubſt. fém.). Ce mot déſigne, comme le mot *Epreuve*, le produit d'une planche gravée, & cependant ces deux mots ne ſont pas ſynonymes. L'*Epreuve* eſt relative à la planche d'où elle tirée ou à d'autres *Epreuves* auxquelles on la compare : on dit, j'ai une belle *Epreuve* de telle planche ; cette *Epreuve* ci eſt plus belle que celle-là. Le mot *eſtampe* eſt ordinairement pris dans un ſens abſolu ; voilà une belle *eſtampe* : ou il eſt relatif au tableau d'après lequel

l'*eſtampe* a été faite; il y a une belle *eſtampe* de la Magdelaine pénitente de le Brun.

On dit, j'ai de belles *eſtampes*; on ne dira pas, j'ai de belles *épreuves*, à moins qu'on n'ajoute de quelle planche.

Le mot *eſtampe* appartient également aux produits de la gravure à l'eau-forte, au burin, à la manière noire, à la manière du crayon, du lavis, &c.

L'art de graver en *eſtampes* eſt, après celui de l'imprimerie, le plus utile au progrès du goût, des ſciences & des arts. L'Encyclopédie, par exemple, ne s'exprimeroit qu'obſcurément ſur les procédés des arts dont elle donne la deſcription, ſi elle n'éclairciſſoit pas ces deſcriptions par le ſecours des *eſtampes* dont elle eſt accompagnée.

On peut nous décrire les traits, les vêtemens, l'induſtrie des différens peuples du monde : mais les voyageurs qui ont parcouru les diverſes parties du globe ne ſe feroient entendre que bien imparfaitement, ſi des *eſtampes* ne ſervoient pas d'interprêtes à leurs récits.

C'eſt par le ſecours des *eſtampes* qu'un tableau, une ſtatue qui ne peut être que dans une ſeule ville, ſe trouve, en quelque ſorte, répandue dans toute l'Europe. Le tableau de la transfiguration de Raphaël, la ſtatue de Moyſe de Michel-Ange, ſont à Rome; mais, par le moyen des *eſtampes*, l'Europe entière en connoît la compoſition, l'expreſſion, & même en partie le deſſin. Les originaux des antiques découvertes à Herculanum ſont conſervés à Naples; mais des *eſtampes* en ont rendu la connoiſſance familière à tous les curieux. On voit, ſans ſortir d'un cabinet de Paris ou de Lon-

dres, tous les tableaux de l'Italie, de la Flandre, de la France, ceux même qui ne ſont plus, toutes les ruines de la Grèce & de Rome, tous les édifices remarquables de l'Europe entière, les monumens de la Chine & de l'Inde, les villes de l'Europe & de l'Aſie, les cabanes des Lapons, des Tongouſes, les tentes des Kalmouks, les huttes des ſauvages de l'Amérique. Toutes les plantes, tous les animaux de la terre, paſſent ſous les yeux d'un homme qui n'a jamais quitté ſa ville natale. La terre elle-même, les mers & les cieux ſont fidèlement repréſentés par des *eſtampes*; enfin tout ce que la vue peut ſaiſir dans l'univers peut être, par le moyen des *eſtampes*, raſſemblé dans des porte-feuilles.

Des tableaux ſont détruits, des ſtatues ſont briſées, des palais, des temples ſont renverſés; ils ſe conſervent dans des *eſtampes*. La nature en convulſion a changé la Calabre; des *eſtampes* peuvent nous montrer encore ce qu'elle fut.

Les détails des opérations qui produiſent les différentes ſortes d'*eſtampes*, ſeront conſignés dans les articles qui concernent la gravure. (*Article de M.* LEVESQUE.)

ESTOMPE (ſubſt. fém.). On appelle ainſi un morceau de peau roulée, couſue & taillée en pointe, dont on ſe ſert pour étendre le crayon ſur le papier. Cette définition ſuffit pour faire connoître que ce qui concerne l'*eſtompe* appartient au Dictionnaire de pratique. Nous dirons ſeulement, relativement à la théorie, que la pointe large de l'*eſtompe* reſſemblant mieux que celle d'un crayon à la ſorte de pinceau que les peintres nomment broſſe, elle ſemble auſſi mieux convenir que

le crayon aux jeunes deſſinateurs qui ſe deſtinent à la Peinture. Elle étend ſur le papier le crayon broyé à-peu-près de la même manière que la broſſe étend la couleur ſur la toile ; elle établit les maſſes avec la même promptitude ; elle procure des touches auſſi larges, auſſi moëlleuſes ; enfin le deſſin à l'*eſtompe* peut être regardé comme une ſorte de peinture en couleur sèche, dont la manœuvre a encore plus de rapport à celle de la peinture en huile, que la manœuvre de la peinture au paſtel. Celle-ci ſe rapprocheroit plus du deſſin au crayon, ſi le doigt n'y tenoit pas lieu de broſſe ou d'*eſtompe*. (L.).

ÉT

ÉTEINDRE (v. act.), affoiblir l'éclat, obſcurcir, ſalir. Quand des lumières ſecondaires diſputent à la lumière principale, il faut les *éteindre*. Pour donner l'accord à un tableau, à un deſſin, à une eſtampe, il faut *éteindre* les parties qui le diſputeroient à d'autres qui doivent être plus apparentes. (L.)

ÉTUDE (ſubſt. fém.) On a vu juſqu'à préſent que preſque tous les termes employés dans l'art de peinture, ont deux ſignifications, & cela n'eſt pas étonnant. La langue d'une nation eſt formée avant que les arts y ſoient arrivés à un certain degré de perfection. Ceux qui, les premiers, pratiquent ces arts, commencent par ſe ſervir des mots dont la ſignification eſt générale ; mais l'art crée ſa langue à meſure qu'il ſe perfectionne ; il adapte à des ſignifications particulières une partie des expreſſions générales ; enfin il en

invente. C'eſt alors que plus les arts ſont méchaniques, plus ils ont beſoin de termes nouveaux & plus ils en créent, parce que leur uſage embraſſe plus d'idées qui leur ſont particulières.

L'art poétique a peu de mots qui lui ſoient conſacrés. Des idées générales peuvent exprimer ce qui conſtitue les ouvrages qu'il produit. La ſeule partie de cet art qu'on puiſſe appeller *méchanique*, comprend la meſure des vers, leurs formes différentes & leurs combinaiſons; & c'eſt la ſeule auſſi qui ait des mots dont l'uſage lui ſoit ſpécialement réſervé, comme *rime*, *céſure*, *hémiſtiche*, *ſonnet*, *rondeau*, &c. La Peinture en a davantage, parce que la partie méchanique en eſt plus étendue. Cependant elle tient encore tellement aux idées univerſelles, que le nombre des mots qui lui ſont propres eſt aſſez borné. Peut-être pourroit-on mettre la muſique au troiſième rang.

Mais pour ne pas m'écarter de mon ſujet, le mot *étude*, dans l'art dont il eſt queſtion, ſignifie premiérement l'exercice raiſonné de toutes les parties de l'art; enſuite il ſignifie le réſultat de cet exercice des différentes parties de la Peinture; c'eſt-à-dire qu'on appelle *études*, les eſſais que le peintre fait en exerçant ſon art. Dans la première ſignification, ce mot comprend tout ce qui conſtitue l'art de la Peinture. Il faut que l'artiſte qui s'y deſtine, ou qui le profeſſe, ne néglige l'*étude* d'aucune de ſes parties, & l'on pourroit, autoriſé par la ſignification peu bornée de ce ſeul mot, former un traité complet de Peinture; mais le projet de cet ouvrage & les bornes plus commodes qu'on y garde, s'y oppoſent. Ainſi je renvoie le lecteur, pour le détail des connoiſſances qui doivent être un objet d'*étude*

pour les peintres, aux articles de Peinture répandus dans ce Dictionnaire. Cependant, pour que celui-ci ne renvoie pas totalement vuides ceux qui le conſulteront, je dirai ce que l'on ne ſauroit trop recommander à ceux qui ſe deſtinent aux beaux-arts & ſur-tout à la peinture.

La plus parfaite *étude* eſt celle de la nature; mais il faut qu'elle ſoit éclairée par de ſages avis, ou par les lumières d'une raiſon conſéquente & réfléchie. La nature offre, dans le phyſique & dans le moral, les beautés & les défauts, les vertus & les vices. Il s'agit de fonder ſur ce mélange des principes qui décident le choix qu'on doit faire, & l'on doit s'attacher à les rendre ſi ſolides, qu'ils ne laiſſent dans l'eſprit de l'Artiſte éclairé & dans le cœur de l'homme vertueux, aucune indéciſion ſur la route qu'ils doivent tenir.

Pour ce qui eſt de la ſeconde ſignification du mot *étude*, il eſt encore général à certains égards; mais ſi l'on appelle ainſi tous les eſſais que font les peintres pour s'exercer, ils les diſtinguent cependant par d'autres noms: par exemple, s'ils s'exercent ſur la figure entière, ils nomment cet eſſai, *académie*. Ainſi le mot *étude* eſt employé aſſez ordinairement pour les parties différentes deſſinées ou peintes. On dit une *étude* de *têtes*, de *mains*, de *piés*, de *payſage*, de *draperies*; & l'on nomme *eſquiſſe* le projet d'un tableau, ſoit qu'il ſoit tracé, deſſiné ou peint. On appelle *ébauche* ce même projet dont l'exécution n'eſt que commencée, & généralement tout ouvrage de peinture qui n'eſt pas achevé. (*Article de M. Watelet.*)

Étude. Mengs, comme tous les maîtres de l'art, propoſe aux élèves, pour objets de leurs *études*, les

chefs-d'œuvre des grands artiſtes ; mais il veut qu'on les copie moins qu'on ne les imite. En ſe contentant de copier un ouvrage, on ne ſe rend pas capable d'en produire d'autres qui lui reſſemblent ; il faut ſur-tout méditer les principes, les conſidérations qui ont guidé l'auteur, & qui ſont la cauſe de ſon ouvrage.

Un tableau, ajoute-t-il, offre deux parties eſſentielles : l'une comprend les motifs qui ont conduit les opérations du maître, & peut être regardée comme la trace de ſon génie ; l'autre n'eſt que ſon *faire*, c'eſt-à-dire, la manière qu'il s'eſt formée. C'eſt cette manière que ceux qui copient s'attachent communément à imiter ; & lorſqu'ils veulent enſuite faire d'eux-mêmes un ouvrage, comme ils ne trouvent rien dans la nature qui reſſemble à cette manière dont ils ont fait leur principale étude, ils reſtent ſans guide, & ſe trouvent avoir fait une *étude* inutile. Mais ceux qui étudient principalement les cauſes qui ont déterminé les grands artiſtes, peuvent employer enſuite ces mêmes cauſes pour produire des effets ſemblables, & s'ils n'atteignent pas au mérite des maîtres qu'ils ont pris pour modèles, ils ont au moins acquis des principes raiſonnés dont ils retireront de grands avantages, & leurs *études* n'auront pas été perdues.

M. Reynolds conſeille, pour objet d'*étude*, aux jeunes artiſtes, de deſſiner de mémoire la figure qu'ils ont deſſinée d'après le modèle, & de ſe rendre compte, le crayon à la main, des belles parties qu'ils auront admirées dans quelques tableaux. En ſuivant ce conſeil, on acquerra tout enſemble de l'exactitude & de la facilité, & l'on ſe fixera pour long-temps dans la mémoire ce qui n'y laiſſeroit que des traces fugitives.

Mais ſi le jeune artiſte, continue le même profeſſeur, doit manier ſouvent le crayon, il ne doit pas oublier que le pinceau eſt l'inſtrument de ſon art. Qu'il peigne donc ſes *études* encore plus ſouvent qu'il ne les deſſinera : c'eſt le moyen d'acquérir un maniement facile du pinceau, & de ſe familiariſer avec l'emploi des couleurs. L'art de peindre renferme le deſſin & le coloris : pourquoi ne pas ſe former à la fois aux deux qualités de deſſinateur & de coloriſte ? En faiſant la plupart de ſes *études* au pinceau, on parviendra à peindre auſſi aiſément qu'on deſſine, & à faire l'un & l'autre auſſi facilement qu'on écrit.

C'étoit la pratique des écoles qui ſe ſont diſtinguées par la couleur, celles de Veniſe & de Flandre. Elles ont enrichi les cabinets de peu de deſſins, & ces deſſins ne ſont en général que des eſquiſſes indéciſes. Les maîtres de ces écoles faiſoient le plus ſouvent leurs *études* & leurs eſquiſſes au pinceau, ſoit en couleurs, ſoit en griſaille. Les deſſins finis qui portent leurs noms ſont ordinairement les ouvrages de leurs graveurs ou de leurs élèves ; on les donne pour les premières idées de leurs tableaux, & ce n'en ſont que des copies faites au lavis ou au crayon.

Cependant l'artiſte doit ſe rendre familier avec le crayon, pour l'employer dans les occaſions où il ne pourroit faire uſage du pinceau ; car il doit étudier par-tout, dans les compagnies, dans les promenades, dans les voyages. Tantôt c'eſt un effet de lumière qui mérite d'attirer ſes regards ; tantôt c'eſt le ton d'une fabrique, la forme, les plis d'un vêtement, le feuillé d'un arbre, les gibboſités de ſon tronc, les rugoſités de ſon écorce, les effets que produit ſur le viſage &

dans le maintien des hommes la préſence ou l'abſence des paſſions, les variétés des proportions & des formes dans les différens individus Aucun de ces objets n'eſt indigne d'entrer dans la mémoire de l'artiſte, & quand il en aura la commodité, il fera bien de les confier au papier. Ce ſont autant de richeſſes dont il ne manquera pas de trouver l'emploi.

Les plus grands maîtres ne ſont parvenus qu'à force d'*étude* & de travail à produire leurs chefs-d'œuvre : c'eſt l'ignorance qui croit pouvoir ſans peine fixer l'admiration. Leur méthode étoit lente & laborieuſe ; mais le réſultat n'offroit que de la facilité. » Quand ils » avoient conçu un ſujet, dit M. Reynolds, ils en » faiſoient d'abord pluſieurs eſquiſſes dont ils tiroient » enſuite un deſſin fini. Ils faiſoient enſuite des deſſins » é udiés & corrects de chaque partie priſe ſéparément. » Après avoir étudié une figure entière, ils faiſoient » encore pluſieurs deſſins de la tête, des mains, des » pieds de cette même figure. Après l'avoir drappée, » ils étudioient ſéparément différentes ſuites de plis. Ces » *études* préliminaires ne les empêchoient pas de pren- » dre le modèle pour peindre le tableau, & de le » reprendre encore à différentes repriſes pour le retou- » cher «. Tant de travail effraie-t-il l'imagination ? un mot doit rendre le courage : le produit étoit un chef-d'œuvre. (*Article de M.* LEVESQUE).

EX

EXAGÉRATION (ſubſt. fém.) L'*exagération* eſt par-tout vicieuſe, dans les formes, dans l'expreſſion, dans les effets, dans les mouvemens. C'eſt-à-dire que le

tableau, la ſtatue ne doit rien offrir d'exagéré de la place où ils doivent être vus ; car il eſt une exagération ſavante & néceſſaire que l'artiſte habile ſait donner à ſon ouvrage, pour que, du lieu où ſera placé le ſpectateur, cet ouvrage reſſemble à la nature. Si les figures de la coupole d'un temple élevé n'étoient pas plus grandes que des figures naturelles, elles ſembleroient petites ; ſi les détails en étoient traités comme dans un tableau de chevalet, l'ouvrage paroîtroit ſec & meſquin : ſi l'effet n'en étoit pas exagéré, il ſembleroit froid. (L.)

EXÉCUTION (ſubſt. fém.) L'*exécution*, cette partie du talent qui ſemble purement mécanique & ne rien tenir du génie, ſert infiniment à le produire avec ſuccès. Elle n'a pas toujours été enviſagée, par pluſieurs artiſtes célèbres qui ont renouvellé la peinture, comme auſſi importante qu'elle l'eſt devenue depuis. Tel eſt le goût des hommes pour la perfection ; il va toujours croiſſant dans les ſiècles éclairés. Pour mériter leurs ſuffrages, il ne ſuffit pas de faire de belles choſes, il faut qu'elles ſoient bien faites, & que la main ſoit de moitié dans le mérite de l'eſprit. Sachons-leur gré de cette délicateſſe ; en flattant leurs plaiſirs, elle contribue à l'avantage des arts.

Quoique les beautés d'*exécution* ne ſoient pas ordinairement l'objet principal de l'artiſte, & qu'il ne s'en ſerve que de moyens pour mettre en œuvre des beautés d'un ordre ſupérieur, elles ſont extrêmement importantes. Elles ſervent à fixer les yeux du ſpectateur ſur des objets deſtinés à toucher ſon ame, & ſans les attraits de l'*exécution*, la rapidité avec laquelle il parcourroit

certains ouvrages l'empêcheroit d'en appercevoir toutes les fineſſes. Il faut regarder les beautés d'exécution comme l'adreſſe dont ſe ſert le génie pour remplir parfaitement l'objet qu'il a de plaire & d'intéreſſer. *Voyez* FAIRE. (*Article extrait du Traité de Peinture de M.* DANDRÉ-BARDON.)

EXPOSITION (ſubſt. fém.). Ce mot a deux ſens. Dans le premier, il ſignifie la manière dont un tableau eſt placé: Ce tableau eſt dans une bonne *expoſition*. Quand le peintre connoît d'avance la place qu'occupera ſon ouvrage, comme lorſqu'il fait une coupole, ou un tableau d'autel, il doit travailler en conſéquence de l'*expoſition* qui lui eſt connue, & il peut même ſe concerter avec l'architecte pour rendre cette *expoſition* encore plus favorable. Il peut, par exemple, faire pratiquer, dans quelque partie de l'édifice, une ouverture, qui, cachée au ſpectateur, fera tomber ſur l'ouvrage une lumière qui en augmentera l'effet. Mais s'il fait un tableau de chevalet, ſujet à changer de lieu, il doit tâcher que l'effet en ſoit heureux à toute *expoſition* raiſonnable.

On appelle, dans un autre ſens, *expoſition*, l'action d'*expoſer* ſes ouvrages au jugement du public. Par exemple, les artiſtes de l'Académie Royale de Paris expoſent tous les deux ans leurs ouvrages dans une ſalle du Louvre; c'eſt ce qu'on appelle l'*expoſition des tableaux*. L'Académie de Londres fait tous les ans une ſemblable *expoſition*. Les artiſtes de la Grèce *expoſoient* leurs ouvrages en public. L'ignorance multiplie, dans ces occaſions, les jugemens abſurdes; & c'eſt du concours des jugemens du goût, & de l'ignorance

que ſe forme celui qui donne aux vrais talens la place qu'ils méritent. Ces *expoſitions* ont un autre avantage ; celui d'entretenir l'émulation qui s'affoibliroit dans le calme des atteliers. Chaque artiſte redouble d'effort, parce qu'il ſait que le public doit le comparer avec ſes rivaux. Les efforts ſeroient encore plus vifs, ſi l'on *expoſoit*, avec les ouvrages modernes, quelques chefs-d'œuvre des plus grands maîtres des différentes écoles. De quel feu créateur ne ſe ſentiroit pas animé le peintre vraiment épris de ſon art & de la gloire, s'il prévoyoit qu'il aura pour concurrens Raphaël, Rubens, le Titien, le Sueur ? (*Article de M.* LEVESQUE.)

EXPRESSION (ſubſt. fém.) On reſtreint ici la ſignification de ce mot aux ſignes extérieurs par leſquels s'annoncent ſur le viſage & dans toute l'habitude du corps les affections intérieures & tous les ſentimens de l'ame.

S'il eſt poſſible de développer le ſens de ce terme, il eſt infiniment difficile & peut-être impoſſible de donner une ſuite méthodique de procédés qui conduiſent l'artiſte à exécuter dans toute ſon étendue, ce qu'on ſe croit en droit d'exiger de lui, relativement à l'*expreſſion*.

Tout ce qui vit, tout ce qui eſt animé, éprouve, preſque ſans interruption, des ſenſations ou ce qu'on appelle paſſions. Le peintre, par conſéquent, ne peut jamais repréſenter un être vivant, qu'il ne ſoit obligé de le montrer avec un ſentiment ou une paſſion. Il y a plus ; tous les corps, tous les objets qui ne ſont pas doués de la vie, ont auſſi, indépendamment de leur forme & de leur nature générale, un caractère parti-

culier qu'ils tiennent de l'état actuel, c'eſt-à-dire, des circonſtances propres ou accidentelles qu'ils éprouvent.

Le caractère eſt à leur égard ce que l'*expreſſion* eſt à l'égard des êtres animés; de ſorte qu'à la rigueur, le peintre qui ne doit repréſenter aucun être vivant ſans qu'on apperçoive qu'il éprouve une ſenſation, ou une paſſion, ne doit auſſi repréſenter aucun être inanimé, ſans donner à connoître, avec ſa forme générale, ſon état accidentel, d'où réſulte ſon caractère.

Le ciel a une apparence qui lui eſt propre & une apparence que lui donnent les accidens qu'il éprouve; car en même temps qu'il eſt aërien, tranſparent, &c, il eſt ſerein ou couvert, calme ou orageux: il reçoit ſa lumière ou du ſoleil levant ou du ſoleil couchant. Un arbre eſt non-ſeulement de telle ou telle eſpèce; il eſt encore jeune ou vieux, ſain ou malade; il éprouve les effets de l'été, de l'hiver, du printems ou de l'automne.

L'artiſte qui ſe fait une loi de ne peindre aucun objet animé ſans paſſion, aucun objet inanimé ſans caractère, eſt ſemblable aux hommes qui n'écrivent ou ne parlent jamais ſans avoir une idée juſte & préciſe. Celui qui peint ſans avoir ces intentions, reſſemble à ceux qui, en ſi grand nombre, diſent ou écrivent des mots dont il ne réſulte qu'une idée vague & indéterminée.

Les loix que vous venez d'établir, dira-t-on, preſcrivent des obligations ſi difficiles, qu'on pourroit affirmer qu'aucun artiſte ne doit les avoir complettement remplies. Cela eſt vrai: je penſe même que cette obſervance eſt au-deſſus des moyens de l'art; mais ces loix n'en ſont pas moins impoſées par la nature.

Cependant, comme dans la perfection morale, on admet par néceſſité des modifications & différens degrés de mérite; ainſi l'artiſte qui approche de cette perfection d'imitation que l'art ne peut atteindre, a droit à de juſtes louanges & même à l'admiration. En effet, que dans un nombre de figures dont un tableau eſt compoſé, celles qui doivent intéreſſer davantage, montrent les ſenſations ou ſoient affectées des paſſions qu'elles doivent avoir, on pardonne aiſément à quelques autres d'être (comme cela n'arrive que trop ſouvent) *inſignifiantes*. De même, ſi les objets inanimés les plus eſſentiels à l'action ont le caractère diſtinctif qui y a le plus de rapport, on doit & l'on eſt forcé d'être indulgent. D'ailleurs il faut obſerver que ſi l'on étoit témoin de l'action réelle qui eſt repréſentée, on fixeroit ſa vue ſur l'endroit de la ſcène qui inſpireroit le plus d'intérêt, & qu'on n'appercevroit alors que vaguement ce qui ſeroit plus éloigné. Cette obſervation, fondée ſur une vérité de fait, eſt infiniment eſſentielle pour fonder à leur tour pluſieurs des conventions reçues dans la peinture moderne.

Mais ces modifications ou ces adouciſſemens des loix de l'*expreſſion*, n'empêchent pas qu'un objet peint ne doive, comme par un effet magique, exciter dans le ſpectateur l'idée de ce qui n'exiſte pas dans cet objet; c'eſt-à-dire, l'idée du mouvement ou de la vie. Et cet effet ſurnaturel a lieu dans les chefs-d'œuvre d'un art, que, par cette raiſon ſans doute, on a nommé divin.

L'on peut donc dire des ouvrages de peinture qu'anime l'*expreſſion*, ce qu'Horace diſoit des poëſies de Sapho.

Spirat adhuc amor
Vivuntque commiſſi calores
Æoliæ fidibus puellæ.

Pour parvenir, s'il eſt poſſible, à concevoir en partie les cauſes de ce miracle de la peinture, il eſt néceſſaire de ſe fixer à deux obſervations.

La première, que l'union de l'ame & du corps eſt ſi intime, qu'il n'exiſte pas un moment où, dans un être animé, le corps ne participe pas des affections de l'ame, puiſque même la vie n'eſt ſenſible que par cette participation réciproque & continuelle.

La ſeconde, que la peinture, bornée à ne repréſenter qu'un inſtant, peut parvenir cependant à rappeller l'idée de cette action & de cette réaction continuelle de l'ame & des ſens, dont l'habitude eſt telle pour nous, que nous en avons ſans ceſſe l'idée, ou la conſcience; mais comment la peinture en tire-t-elle avantage? C'eſt que l'eſprit humain qui, dans un continuel mouvement, paſſe ſans ceſſe du paſſé au préſent, & du préſent à l'avenir, ne peut fixer la repréſentation bien faite d'une action inſtantanée, ſans mêler à l'idée qu'il en prend, des idées antérieures & ſur-tout des idées poſtérieures. Cette ondulation devient d'autant plus rapide, que l'objet eſt mieux repréſenté; & l'eſprit qui n'eſt lui-même que mouvement, dès qu'il eſt excité par une première illuſion, fait participer idéalement la figure bien imitée au mouvement qui lui eſt propre.

Mais après avoir parlé de l'obligation où eſt le peintre de provoquer ces effets magiques, on s'attendra peut-être à trouver ici tout au moins quelques indications de ce que, dans la pratique, il doit faire pour la remplir: j'ai dit qu'il eſt infiniment difficile & peut-être impoſſible de conduire à cet égard la main de l'artiſte.

En effet, s'il eſt dans la peinture des procédés plus ou moins méchaniques, plus ou moins ſuſceptibles de

démonſtrations, c'eſt en raiſon des rapports qu'ils ont avec quelques ſciences exactes & poſitives, telles que l'anatomie, les proportions, la perſpective, & la pondération. La plupart des autres dépendent d'un ſentiment intelligent, & ne comportent ni règles préciſes ni démonſtrations poſſibles.

Cependant l'on peut au moins mettre l'artiſte ſur la voie, en lui conſeillant des études en quelque ſorte pratiques qui peuvent faire connoître les muſcles, les nerfs & les traits, organes immédiats de l'*expreſſion*. Quelques-uns de ces muſcles ont même, dans la ſcience de l'anatomie, des noms qui déſignent quelques fonctions appartenantes à l'*expreſſion*.

Il faut, d'une autre part, que l'artiſte obſerve preſque continuellement ſur la nature animée, ce que ces organes éprouvent de nuances, relativement aux âges de la vie, au ſexe & aux accidens ou circonſtances ; il faut qu'il étudie les hommes dans les momens où ils éprouvent les affections les plus douces & les paſſions les plus violentes. La lettre ſuivante contient des obſervations curieuſes & bien faites ſur une ſcène d'*expreſſion*.

» Je ne me rappelle point ſans émotion le ſpectacle » que m'offrit un jour une aſſemblée de jeunes gens » prêts à tirer la milice. Tous les mouvemens divers » que le déſeſpoir, la terreur, la triſteſſe, l'eſpérance » & une joie immodérée peuvent communiquer & » imprimer à l'ame, ſe peignirent au-dehors avec les » traits les plus marqués, & ſous tous les caractères » variés qui réſultent de l'action & des effets différens » de ces paſſions plus ou moins énergiques, ſelon leur » concours, ſelon le genre & le caractère des fibres » ébranlées,

» ébranlées, ſelon la propenſion de ces mêmes fibres à
» des mouvemens en tel ou tel ſens, ou à des vibrations
» plus ou moins violentes.

» Jamais il n'y eut de plus beau ſujet d'étude pour
» le phyſicien & pour le peintre. Ici le déſeſpoir,
» mêlé ſans doute de colère, s'annonçoit par la féro-
» cité du regard, par la rougeur du viſage, par les
» rides dont le front étoit ſemé, par le froiſſement des
» dents, par les mouvemens précipités & convulſifs
» des mains : là, il ſe manifeſtoit par des regards in-
» quiets & preſſans, par un trémouſſement involon-
» taire & forcé des lèvres, par un trouble évident
» répandu ſur toute la face, & par des larmes qui
» s'échappoient & couloient goutte à goutte. Une en-
» tière immobilité, une ſorte de ſtupeur générale, le
» hériſſement des cheveux, la fixité de l'œil, organe
» impuiſſant dans ce moment terrible, décéloient dans
» quelques-uns l'épouvante ; ce même ſentiment ſe
» montroit dans quelques autres par le creuſement ou
» par l'allongement des traits, par l'abattement des
» yeux, par la forte preſſion & l'adhéſion intime des
» lèvres l'une à l'autre, par la pâleur & la rougeur
» qui ſe ſuccédoient alternativement, & par un trem-
» blement étonnant dans tous les membres.

» J'en voyois dont les yeux étoient élevés & fixés
» vers le ciel, la bouche béante, & les lèvres dans
» cet état de contraction auquel un ris purement cor-
» porel & ſardonien les détermine. De profonds ſou-
» pirs, des bras affaiſſés & pendans, des paupières à peine
» entr'ouvertes, une face livide & inondée de ſueur,
» déſignoient dans ceux-ci l'abattement de toute la ma-
» chine, tandis que ce même abattement s'annonçoit

» dans ceux-là par la courbure de leur corps, la » flexion de leurs genoux, la position de leurs yeux » constament attachés sur la terre, & par l'abandon » total de leur tête qui, livrée à sa pente naturelle, » s'inclinoit en avant, & succomboit à son propre » poids.

» D'autres ébranlemens susciés par l'approche de » l'instant redouté, se faisoient encore appercevoir ; » une infinité d'autres signes & de nouvelles révo- » lutions, non moins vivement caractérisées, succé- » doient rapidement aux premières. Tel qui étoit au- » paravant dans cet anéantissement où l'ame, pour ainsi » dire, éclipsée, semble ne prêter au corps aucun » mouvement, aucune vie, paroissoit triompher sur » le champ de cet accablement. L'élévation de sa tête, » l'assurance de son regard, dénotoient en lui le cou- » rage & l'espérance. Tel autre, dont la sérénité avoit » présagé d'abord la tranquillité & la constance, de- » venoit triste, morne & interdit : en un mot tous » les modes, toutes les diverses façons d'être & de » sentir, étoient extérieurement exprimés d'une ma- » nière si intelligible par l'augmentation, la diminu- » tion & le changement de l'altération des linéamens » ou des traits de chaque visage, qu'il étoit absolument » impossible de méconnoître, non-seulement les dif- » férens genres, mais les différens degrés des affections » tumultueuses d'où naissoient successivement tant de » désordre.

» J'observai des touches encore plus ressenties & » des passions plus fortement prononcées lorsqu'il fut » question d'interroger le sort. Le malheureux qui avoit » témoigné le plus d'impatience d'apprendre le sien,

» ſe traînoit avec peine vers le lieu où le haſard alloit » en décider. Sa main ſe refuſoit à l'action qui devoit » l'en inſtruire : il ne ſe ſaiſiſſoit qu'en frémiſſant de » la balle ſur laquelle ſa deſtinée étoit écrite, & la » crainte & l'effroi l'emportant ſur le deſir d'être tiré » d'une incertitude cruelle, dans laquelle il auroit » alors préféré de demeurer, il jettoit loin de lui, & » avec une ſorte d'horreur, cette balle auſſitôt qu'il » l'avoit priſe, & ne s'informoit pas de ce qui pou- » voit en réſulter pour lui de conſolant ou de fu- » neſte.

» Un autre s'avançoit avec cette audace qu'inſpirent » quelquefois les grands dangers ; mais après s'être » aſſuré par lui-même de la faveur du ſort, il tomboit » dans la ſituation d'un homme épouvanté du ſeul ſou- » venir du péril imminent auquel il étoit échappé.

» Pluſieurs s'offroient au coup avec une réſolution » qui dans les uns tenoit du déſeſpoir, & pouvoit être » dans les autres l'effet d'un véritable étourdiſſement.

» Entre ceux que le haſard rendit à eux-mêmes, » quelques-uns montrèrent une tranquillité que je » n'enviſageai pas néanmoins comme une exemption » entière de tout trouble ; cette tranquillité, plus » froide dans quelques autres, me repréſentoit cet état » d'indifférence qui eſt plus voiſin de la triſteſſe que » du plaiſir. J'en contemplai beaucoup dont le conten- » tement ſe manifeſtoit par des larmes plus ou moins » abondantes : d'autres rioient, & verſoient à la fois » des pleurs ; d'autres encore faiſoient malgré eux des » cris, des ſauts & des éclats de rire. L'équilibre des » vibrations étant en effet rompu, l'empire de la vo- » lonté eût été certainement trop foible pour balancer

» en eux, dès le premier moment, l'irruption ſoudaine » & copieuſe des eſprits qui provoquoit leurs mouve- » mens. D'autres enfin, non moins tranſportés de plai- » ſir, parloient ſans ceſſe, & marquoient par une ſin- » gulière volubilité de langue le ſentiment dont ils » étoient intimément pénétrés : car l'abondance ou la » ſuperfluité des paroles eſt ſouvent l'expreſſion d'une » joie immodérée, comme le ſilence eſt l'expreſſion » d'une douleur profonde.

» En conſidérant auſſi ceux qui furent les victimes » du ſort, je remarquai dans l'un d'eux une réſigna- » tion ſubite qui me ſurprit d'autant plus, que cet » abandonnement total de lui-même venoit d'être pré- » cédé de toutes les démonſtrations d'une terreur réelle. » Un autre, qui s'étoit ſoutenu juſqu'alors en maſquant » ſon effroi de tous les dehors de l'arrogance, fut auſſi- » tôt abattu ; une reſpiration entrecoupée & trem- » blante lui permettoit à peine de proférer quelque » plainte.

» Mais celui qui me remua le plus fortement étoit » un jeune homme que j'avois vu plongé juſques là » dans la plus affreuſe conſternation. Il s'avança pas » à pas, & la tête toujours baiſſée ; la vue de l'objet » dans lequel étoit renfermé ſon arrêt, porta tout-à- » coup la rage juſques dans le fond de ſon ame. » Soudain il grince des dents, frappe ſa poitrine, & » la déchirant d'une main avec fureur, il fouille de » l'autre avec emportement parmi les balles, la retire » de même, & tendant ſon bras pour expoſer à tous » les yeux le ſort qui lui eſt échu, ſon égarement eſt » tel, que lui ſeul ne diſtingue plus rien. Ses mem- » bres, incapables de mouvement, demeurent dans

» la ſituation où ils ſe trouvent, & toutes ſenſations » ceſſent, pour ainſi dire, en lui, comme s'il eût été » atteint de cette maladie formidable où le corps s'en » tient à la poſition qu'il a priſe ou qu'on lui donne ».

L'artiſte curieux d'étudier la plus belle partie de ſon art, celle qui peut l'élever au rang des grands poëtes, trouvera des occaſions fréquentes d'obſerver le jeu des différentes paſſions.

Quelques peintres, le Brun entr'autres; ont tracé des exemples de l'*expreſſion* du viſage relativement à quelques paſſions : mais qu'il y a loin de ces eſſais à un ouvrage parfaitement médité & étendu ſur tout ce qui, dans le corps humain, eſt ſuſceptible d'*expreſſion*, ſoit par les formes, ſoit par les mouvemens, ſoit par la couleur !

Des collections de deſſins ou d'études faites méthodiquement par des artiſtes habiles, aidés des obſervations de quelques philoſophes éclairés dans la partie des arts, ſeroient les véritables fondemens d'une ſcience qui n'eſt pas créée. On peut avancer que la théorie n'en eſt qu'ébauchée, puiſque les artiſtes n'ont d'autres guides encore que leurs obſervations paſſagères, & l'imitation des imitations célèbres. La reſſource du plus grand nombre eſt le tâtonnement ou une ſorte de routine.

Au reſte, je placerai au mot *Paſſion* quelques-unes des obſervations & des eſſais de le Brun, mais en ne diſſimulant pas, malgré ces ſecours, la diſette de l'art ſur cet objet important. (*Article de M.* WATELET,)

EXPRESSION. On peut diſtinguer dans l'*expreſſion* une bonté abſolue & une bonté relative. Une figure dans laquelle l'artiſte aura ſu rendre avec la plus grande vérité une affection de l'ame, ſera d'une bonne *expreſſion*

abſolue ; mais elle peut être juſtement condamnée relativement au ſujet du tableau, ſi elle ne s'accorde pas avec l'*expreſſion* générale que ce tableau doit offrir. Par exemple, dans le tableau de Jacques Jordaens, qui appartient au Roi, & qui repréſente les vendeurs chaſſés du temple, les *expreſſions* ſont d'une grande juſteſſe & d'une parfaite verité ; elles ſont bonnes en elles-mêmes ; & cependant elles ſont vicieuſes relativement au ſujer, parce qu'elles ſont comiques, & qu'elles diſtraient le ſpectateur du reſpect qu'il doit avoir pour une action de Jéſus-Chriſt, tandis que tout, dans le tableau, devroit tendre à inſpirer ce reſpect.

Dans un tableau repréſentant le martyre d'un ſaint, tout doit concourir à faire entrer dans l'ame du ſpectateur le ſentiment d'une douleur pieuſe, à la vue des tourmens du héros qui a ſcellé ſa foi de ſon ſang. Le Dominiquin a donc manqué à l'*expreſſion* relative, lorſque dans le martyre de ſaint André, il a repréſenté un bourreau qui eſt tombé en tirant une corde, & d'autres bourreaux qui ſe mocquent de lui par des geſtes groſſiers. Cette ſcène burleſque, conſidérée en elle-même, eſt d'une bonne *expreſſion* ; mais cette *expreſſion* eſt déplacée relativement au ſujet.

Quelquefois une *expreſſion* peut être de la plus grande bonté relative, ſans avoir la bonté abſolue. Raphaël nous offre un exemple frappant d'une *expreſſion* de ce genre. Pour qu'un homme en étouffe un autre ſous ſes pieds, il faut qu'il faſſe uſage de toutes ſes forces, & encore ſeront-elles inſuffiſantes. Mais dans le tableau de Raphaël, ſaint Michel, pour écraſer le démon, ne le touche même pas. C'eſt que le ſaint archange a

reçu pour cette action une partie de la puiſſance de Dieu même ; un geſte, une intention lui ſuffit pour opérer. Son *expreſſion* ſeroit donc inſuffiſante, même ridicule, s'il s'agiſſoit d'un homme : elle eſt ſublime lorſqu'il s'agit d'un miniſtre de la divinité, & Raphaël a peut-être été de tous les peintres le ſeul capable de la trouver.

Comme il eſt reſté juſqu'à préſent le plus grand maître dans cette belle partie de l'art, nous croyons, pour faire connoître à cet égard ſes principes & ſa pratique, devoir tranſcrire ici ce qu'en a dit un peintre célèbre qui l'avoit beaucoup étudié.

« L'eſprit de Raphaël étoit philoſophique, & ne » pouvoit être touché que des choſes qui ont quelque » *expreſſion*. Il conçut les premieres idées de l'*ex-* » *preſſion* figurée en voyant les ouvrages de Maſſacio, » & les cartons de Léonard de Vinci. C'eſt d'après eux » qu'il conſidéra la nature ſous toutes ſes faces, s'atta- » chant particulièrement aux affections de l'ame, & à » leurs effets ſur le corps.

» Son premier ſoin, quand il vouloit compoſer un » tableau, étoit de penſer à l'*expreſſion* ; c'eſt-à-dire, » d'examiner, ſuivant le ſujet, quelles paſſions devoient » animer les perſonnages en général ; enſuite il calcu- » loit les degrés de ces paſſions, & déterminoit les per- » ſonnages auxquels il falloit les donner ; quelles eſ- » pèces de figures il devoit employer, quel devoit être » leur nombre, & à quelle diſtance de l'objet prin- » cipal il étoit convenable qu'elles fuſſent placées pour » mieux concourir à l'effet général. Par ce moyen il » concevoit l'étendue de ſon ouvrage, déterminoit la » grandeur du champ qu'il devoit remplir, & les

» rapports mutuels de l'*expreſſion* de l'objet principal, » & de celle des principaux grouppes. Il conſidéroit ſi » l'action ſe bornoit au moment actuel, ou ſi elle de- » voit s'étendre au-delà; ſi elle étoit d'une *expreſſion* » forte ou foible, ou tempérée; ſi elle avoit été » précédée de quelque événement antérieur, ou ſi » quelque événement poſtérieur devoit la ſuivre; ſi » la ſcène étoit tranquille ou tumultueuſe, agréable » ou triſte, ordinaire ou ſinguliere, paiſiblement ou » tumultueuſement lugubre.

» Après avoir réfléchi ſur tous ces détails, il choi- » ſiſſoit ce qui étoit le plus néceſſaire pour diſpoſer » ſon objet principal, & lui donnoit la plus grande » vérité & la plus grande clarté. Ses autres idées ſe » ſuivoient conformément à leur importance, & il » plaçoit toujours les choſes les plus néceſſaires avant » celles qui l'étoient moins: de cette manière, ſes » ouvrages, ſans manquer d'aucune partie eſſentielle, » n'en avoient aucune d'inutile, & le beau s'y trouvoit » toujours, tandis que chez les autres artiſtes, le né- » ceſſaire manque ſouvent, parce qu'ils ont cherché » la beauté dans les choſes inutiles.

» Lorſqu'il paſſoit à chaque figure en particulier, » il ne cherchoit pas d'abord, comme les autres peintres, » l'attitude la plus pittoreſque qu'il pouvoit leur don- » ner, ſans prendre garde ſi ces figures convenoient » au ſujet ou non; mais il réfléchiſſoit ſur ce qui ſe » devoit paſſer dans l'ame d'un homme qui ſe trouveroit » dans une circonſtance ſemblable à celle qui lui étoit » offerte par ſon ſujet. Il ſongeoit enſuite à l'effet que » telle ou telle paſſion devoit faire ſur le perſonnage » qu'il repréſentoit; & quelle partie du corps devoit

» être mue pour l'exprimer : c'eſt à cette partie qu'il » donnoit alors le plus d'action, en laiſſant oiſives celles » qui n'y étoient pas néceſſaires. Voilà pourquoi l'on » trouve dans les tableaux de ce maître de ces figures » tranquilles & droites qui ſont auſſi belles que celles » dont le mouvement eſt très-marqué dans une autre » partie du tableau, parce que cette attitude ſimple » & tranquille, ſert à exprimer la ſituation inté- » rieure de l'ame, & que les autres qui ſont en action, » repréſentent des mouvemens extérieurs.

» Ainſi on trouve l'eſprit de Raphaël dans chaque » ouvrage, dans chaque grouppe, dans chaque figure, » dans chaque membre, dans chaque articulation, & » juſques dans les cheveux & dans les draperies. S'il fait » parler quelqu'une de ſes figures, on s'apperçoit ſi » ſon ame eſt calme, ou ſi elle parle avec véhémence. » Celle qui penſe, a véritablement l'air d'un homme » qui médite ; & l'on diſtingue dans toutes les paſſions » ſuſceptibles d'être fortement rendues, ſi elles ne ſont » que commencer, ſi elles ſont à leur plus haut période, » ou bien ſi elles finiſſent.

» Je n'écris point pour ceux que la pareſſe domine, » & qui prennent pour prétexte, comme on le fait » ſouvent, qu'il eſt impoſſible de connoître les beautés » de Raphaël à moins que d'être à Rome : car je puis » aſſurer que ceux qui ſont en état de réfléchir, pour- » ront faire toutes les remarques que je viens d'in- » diquer, d'après les gravures que Marc-Antoine, » Auguſtin de Veniſe, & d'autres, nous ont données » des ouvrages de ce grand maître, quoique l'*ex-* » *preſſion* y ſoit néceſſairement affoiblie.....

» L'objet qu'il a eu principalement en vue, c'eſt

» l'invention, & l'invention conſiſte dans l'*expreſſion* » de la vérité. Toutes les figures de ſes tableaux ſont » ce qu'elles doivent être, & ne ſauroient ſervir à ex- » primer une autre paſſion. Le caractère penſif, le triſte, » le gai, le furieux, ſont tous également bien rendus. » Il n'a pas ſeulement donné l'*expreſſion* convenable » à chaque figure, mais le ſujet entier & ſes diffé- » rens épiſodes ont les caractères requis pour ſervir » d'acceſſoires à la figure principale. Ce qu'il y a » d'étonnant, c'eſt la variété qu'il a ſu mettre dans » une même *expreſſion*, & le jugement qu'il a montré, » en ſe ſervant tantôt de pluſieurs figures pour rendre » une ſeule *expreſſion;* & tantôt d'une ſeule partie » d'une figure : le tout ſuivant que l'exigeoit le ſujet, » & non pas au haſard, & par un ſimple luxe d'imagi- » nation, mais ſelon la véritable dignité, & ſelon que » la force de l'*expreſſion* le demandoit.

» Il offre des variétés ſans contraſtes recherchés, » des paſſions violentes ſans grimace & ſans baſſeſſe. » Il a même connu l'*expreſſion* de l'ame & ſes effets » ſur les tendons des différentes parties du corps, qu'il » a quelquefois exprimés par le ſeul mouvement d'un » doigt. Il a ſu faire uſage auſſi des choſes qui n'é- » toient bonnes que parce qu'il ſavoit les employer » à-propos, & qui auroient fait un mauvais effet ailleurs. » Aucun artiſte n'a ſu trouver comme lui le juſte degré » du *ni plus ni moins* de mouvement que l'ame pro- » duit ſur le corps. Trop ſouvent, au lieu de perſonnes » animées par une paſſion grande & forte, on a fait des » eſpèces de frénétiques, & pour rendre les mouve- » mens d'une ame tranquille & ſage, on a peint des » figures froides & inſenſibles.

» Communément la première choſe ſur laquelle les » artiſtes fixent leur attention préférablement à toutes » les autres, c'eſt l'agencement & la compoſition de » chaque figure, ſelon le contraſte & les règles de » l'art : Raphaël, au lieu de ſuivre cette méthode, ſe » repréſentoit d'abord à l'eſprit toutes les parties telles » qu'il convenoit qu'elles fuſſent pour concourir à l'*ex-* » *preſſion* générale ; enſuite il penſoit à l'objet prin- » cipal de ſon ſujet ; & enfin à chaque figure en par- » ticulier : il n'en plaçoit aucune ſans avoir examiné » auparavant quelles étoient celles qui devoient pa- » roître le plus, en commençant toujours par les parties » qu'il vouloit faire agir pour exprimer la paſſion, & » en laiſſant plus ou moins oiſives celles qui n'étoient » pas utiles à cette *expreſſion*. Il a ſu exprimer la ſim- » plicité d'eſprit, le recueillement, & toutes les paſſions » tant intérieures qu'extérieures. J'entends par paſſions » intérieures, celles que le peintre doit exprimer par » les moindres parties & les membres les plus délicats, » tels que le front, les yeux, les narines, la bouche, » les doigts, &c. Les paſſions extérieures ſont celles » qui ſe manifeſtent par des mouvemens violens, qui » ſont les effets d'une paſſion ſpontanée ou portée à » l'excès.

» Raphaël a eu ſoin auſſi de ne repréſenter jamais, » ou du moins que très-rarement, une action achevée : » j'appelle une action achevée, lorſqu'il ne reſte plus » rien à faire pour la terminer. Par exemple, une per- » ſonne qui marche, quand elle a fait un pas & poſé le » pied, ne peut plus faire autre choſe que de recom- » mencer cette même action ; & cette attitude ne fera » pas un auſſi grand effet dans un tableau, que celle

» d'une figure repréſentée actuellement en action, & » qui n'a pas encore achevé le pas : c'eſt que, par » ce moyen, on laiſſe travailler l'imagination du » ſpectateur, qui s'apperçoit aiſément que la figure » doit finir le mouvement actuel, & ne peut pas » reſter immobile, comme celle qui a fini ce mouve- » ment, & qui peut demeurer tranquille ſans en faire » un autre. Une figure dont l'action eſt terminée, reſte » oiſive & ſans occupation.

» Raphaël a employé une fineſſe de l'art peu connue » des artiſtes vulgaires ; c'eſt la méthode de cacher » avec adreſſe une partie du corps, telle qu'une main, » un pied, &c. : car on ne peut pas dire qu'il n'a pas » montré ces parties, parce qu'il n'a pas ſu les bien » faire ; mais il ne s'eſt ſervi de cette ſage économie, » que pour ne pas montrer des parties qui ſeroient » reſtées oiſives, ou qui auroient ôté aux parties prin- » cipales quelque choſe de leur beauté. Il a ſouvent » auſſi caché certaines parties, à cauſe du mauvais » effet qu'elles auroient produit avec une autre partie » qu'il vouloit faire paroître. Ce qui prouve cette » idée, c'eſt qu'il n'a pas fait uſage de cette méthode » dans ſes figures principales, mais ſeulement dans » celles qui pouvoient ſouffrir quelque négligence ap- » parente. « (*Extrait des œuvres de Mengs.*)

Nous avons rendu compte des obſervations faites par le Brun, dans une conférence de l'académie, ſur la compoſition du tableau de la manne donnée aux Iſraélites dans le déſert, par le Pouſſin. Nous avons promis alors de revenir ſur cet ouvrage de l'art, pour montrer, par un bel exemple, comment toutes les figures d'un tableau doivent concourir, par leurs *expreſſions*,

à l'effet que le peintre veut produire. C'eſt encore le Brun qui continuera de parler ici ; mais pour le bien entendre, il faut relire ce qui a été dit de la compoſition & des différens grouppes de ce tableau, *article* COMPOSITION, & ſur-tout avoir ſous les yeux le trait de ce tableau. PLANCHE I.

Le Brun montra que le Pouſſin a rendu toutes ſes figures ſi propres au ſujet, que toutes ont rapport à l'action, & contribuent à faire connoître les maux que le peuple Juif avoit ſoufferts. Les uns languiſſent encore, & ne ſont pas même inſtruits de l'aſſiſtance miraculeuſe qui vient de leur être envoyée ; les autres en éprouvent déjà les effets, & ſont partagés par des actions qui, toutes différentes, tendent également à exciter l'intérêt du ſpectateur.

Ce n'eſt pas ſans deſſein que l'artiſte a choiſi un homme avancé en âge, pour lui faire regarder une femme qui allaite ſa mère. Une action de charité ſi extraordinaire devoit être regardée par un perſonnage grave ; un tel ſpectateur la relève encore davantage, parce qu'il eſt plus capable d'en ſentir le prix ; & comme il s'applique à la conſidérer, il engage ceux qui voyent le tableau, à s'y attacher plus particulièrement à leur tour, & à la mieux apprécier.

On reconnoît aiſément dans la figure de cet homme, les ſentimens de ſurpriſe & d'admiration dont il eſt pénétré. Ses bras ſont retirés & poſés contre le corps, parce que, dans les grandes ſurpriſes, tous les membres ont coutume de ſe retirer les uns près des autres, ſur-tout quand l'objet qui ſurprend, n'imprime dans l'eſprit qu'un ſentiment d'eſtime & d'admiration, ſans aucun mêlange de crainte ; car la frayeur trouble les

ſens, & engage à chercher des ſecours, & à ſe défendre contre le péril dont on eſt menacé. La piété filiale repréſentée par le Pouſſin, n'inſpire au vieillard qui en eſt témoin, qu'une admiration facile à reconnoître par l'*expreſſion* de ſon viſage. Il ouvre les yeux autant qu'il le peut; on diroit qu'en regardant plus fortement, il eſpère comprendre davantage la grandeur de l'action dont il eſt touché, & qu'il force le ſens de la vue à toute l'activité dont il eſt capable, pour mieux ſentir ce qu'il ne ſauroit trop eſtimer.

Il n'en eſt pas de même des autres parties de ſon corps: les eſprits qui les abandonnent, les laiſſent ſans mouvement. Sa bouche eſt fermée comme s'il craignoit qu'il lui échappât quelque choſe de ce qu'il a conçu, & cette clôture du paſſage de la reſpiration, lui élève l'eſtomac plus qu'à l'ordinaire. Il ſemble ſe retirer un peu en arrière, pour témoigner ſa ſurpriſe, & pour marquer en même temps le reſpect que lui inſpire cette action vertueuſe.

La femme pieuſe qui allaite ſa mère, ne la regarde pas en lui rendant ce généreux ſecours: c'eſt ſon enfant qu'elle regarde; c'eſt vers lui que ſon corps eſt penché. Le deſir qu'elle éprouve de les ſecourir tous deux, lui fait faire une double action de mère. D'un côté, elle voit dans une extrême défaillance celle qui lui a donné le jour; & de l'autre, elle voit celui qu'elle a mis au monde, lui demander une nourriture qui lui appartient, & qu'elle ſemble lui dérober en la prodiguant à une autre. Le devoir & la piété parlent à la fois à ſon ame, & dans le moment qu'elle ôte le lait à ſon enfant, elle lui donne au moins des larmes. On voit que, par ſes paroles & ſes careſſes, elle cherche à

l'appaiſer, & ſemble implorer le pardon du tort qu'elle lui fait. L'enfant ſe contente de pleurer, & ne s'emporte point avec excès pour avoir ce dont on le prive.

L'action de cette vieille femme qui embraſſe ſa fille, & qui lui met la main ſur l'epaule, eſt bien une action des vieilles gens, qui embraſſent avec force ce qu'ils tiennent, craignant toujours qu'il ne leur échappe; & elle marque en même temps l'amour & la reconnoiſſance de cette mère pour ſa fille.

Le malade qui ſe lève à demi pour les regarder, contribue encore à les faire remarquer. Il eſt ſi ſurpris, qu'il oublie ſon mal pour les conſidérer. Comme la chaleur naturelle agit principalement où les eſprits ſe portent avec le plus d'affluence, on voit que toute ſa force ſe trouve dans la partie ſupérieure du corps où les eſprits ſont appellés par l'admiration qu'il éprouve.

Par la figure du vieillard qui, couché derrière ces deux femmes, regarde le ciel en étendant les bras, & par celle du jeune homme qui lui montre les lieux où tombe la manne, le peintre a voulu déſigner deux mouvemens d'eſprit fort différens, quoiqu'excités par la même cauſe. Le jeune homme, en voyant tomber cette nourriture extraordinaire, la montre avec empreſſement au vieillard, & n'eſt occupé que de la joie qu'il reſſent de ce bienfait, ſans penſer à celui qui l'accorde : le vieillard plus ſage eſt moins preſſé de regarder la manne, que de lever les yeux au ciel, & d'adorer la providence qui la répand ſur la terre.

Le Pouſſin ne diſpoſoit pas ſeulement ſes figures pour remplir l'eſpace de ſon tableau, il leur donnoit à toutes des mouvemens divers dont elles ſembloient animées, & avoit ſoin que tous ces mouvemens euſſent des

cauſes particulières qui ſe rapportaſſent à ſon ſujet principal. Ainſi, comme le Brun ne manqua pas de l'obſerver, on voit par l'action de ces deux jeunes garçons, qui ſe pouſſent pour recueillir la manne ſur la terre, l'extrême néceſſité, le beſoin preſſant auquel le peuple de Dieu ſe trouvoit réduit. Ces deux jeunes gens ne ſe battent pas comme des ennemis qui ſe voudroient du mal; l'un tâche ſeulement que l'autre ne prenne pas ce qui lui eſt ſi néceſſaire à lui-même.

Une femme invite un jeune homme qui tient de la manne dans une corbeille, à en porter au vieillard qui eſt derrière elle: exemple touchant de bonté. Le beſoin qu'elle vient d'éprouver, ne la rend que plus ſenſible aux ſouffrances des malheureux.

Une belle & jeune fille regarde en haut, tendant le devant de ſa robe, & ſans daigner ſe baiſſer pour recueillir la manne, elle la reçoit du ciel, comme s'il ne la répandoit que pour elle. L'artiſte a voulu exprimer par cette figure l'humeur trop ſouvent dédaigneuſe des femmes qui ont de la beauté. Elles croyent que la nature entière doit être à leur ſervice, & ne reçoivent même les bienfaits que comme des tributs qu'elles ſont en droit d'attendre & d'exiger.

Le Pouſſin a repréſenté un homme qui porte de la manne. On voit, par ſon action, qu'il ne fait que commencer à en porter à ſa bouche, pour ſavoir quel en eſt le goût; & cet épiſode, en apparence peu intéreſſant, mais en effet très-ingénieux, fait connoître que la manne eſt une nourriture nouvelle, encore inconnue au peuple à qui elle eſt accordée. Ainſi le tableau ne repréſente pas indiſtinctement la manne tombant dans le déſert; mais le premier inſtant où elle eſt tombée.

L'homme

L'homme & la femme que l'on voit ſi attachés à en ramaſſer, ſont dans la même attitude, parce que tous deux ont une même intention : on voit par leur empreſſement qu'ils ſont du nombre de ceux qui, par une prévoyance inutile, & par une coupable défiance des ſecours divins, tâchent d'en faire une trop grande proviſion.

Le Brun fit encore remarquer, comme une des belles parties du tableau, ce grouppe de figures qui paroiſſent devant Moyſe & Aaron. Des hommes à genoux, d'autres dans une poſture d'humiliation, & ayant des vaſes de manne, ſemblent remercier le prophête du bien qu'ils viennent de recevoir. Mais Moyſe levant en haut les bras & les yeux, leur répond que c'eſt du ciel que leur vient ce ſecours ; & le grand prêtre Aaron, joignant les mains, leur donne l'exemple de rendre graces à Dieu.

Les anciens & les ſages d'Iſraël ſont derrière Moyſe. Comme ils ont une connoiſſance plus particulière que la multitude, des miracles que Dieu opère par l'entremiſe de ſon prophête, ils regardent en haut, & remercient le Tout-Puiſſant des bienfaits qu'il accorde à ſon peuple choiſi.

Enfin toutes les figures d'un tableau, le ſite, les épiſodes, les acceſſoires, le ton général, les teintes particulières, la couleur, l'étoffe, la forme des draperies, doivent contribuer à fortifier l'*expreſſion* principale, & à pénétrer l'ame du ſpectateur des ſentimens que l'artiſte s'eſt propoſé d'exciter. Les beautés mêmes qui contrarient cet objet, deviennent des défauts, parce qu'elles ſont déplacées. (*Article de M.* LEVESQUE.)

EXTRÉMITÉS (ſubſt. fém. plur.). On entend par le mot *extrémités*, dans le langage de la peinture, les mains & les pieds. La tête devroit ſans doute y être compriſe; mais comme elle s'eſt emparée preſque entièrement du droit de caractériſer les paſſions qu'elle rend plus ſenſibles, & d'exprimer les affections par un jeu plus varié & plus multiplié des muſcles que toutes les autres parties, on la met dans une claſſe particulière.

Les mains & les pieds ſont cependant des organes d'expreſſions qui, bien accordées avec celles du viſage, contribuent infiniment à caractériſer & à rendre plus vraies les figures que le peintre s'efforce de nous préſenter comme vivantes.

Les *extrémités* ſont ſuſceptibles de graces; elles expriment à leur manière la joie, la douleur, & entraînent le plus ſouvent le reſte du corps dans leurs mouvemens, en ſorte qu'elles en déterminent les poſitions, les attitudes & la pondération.

Voyez au théâtre un excellent pantomime; la liberté plus entière que donne ſon ſilence d'obſerver avec attention toutes les parties de ſon corps, vous font remarquer combien l'accord parfait de l'impreſſion de toutes les parties, & ſur-tout des pieds & des mains, contribue à la vérité qui vous attache, ainſi qu'à l'éloquence & à l'énergie du jeu muet. Il eſt inutile de s'arrêter à établir combien la peinture ſe rapproche de la pantomime. Quant à la grace, il eſt aiſé d'obſerver encore combien les détails de la conformation des mains, que la néceſſité de leur uſage offre ſans ceſſe à nos yeux, les rend ſuſceptibles d'agrémens.

Auſſi l'imitation ſavante & fine de ces beautés contri-

bue-t-elle infiniment à rendre agréables les tableaux des peintres qui, les ayant étudiées, les rendent ſenſibles dans leurs ouvrages. C'eſt ainſi qu'une Vierge du Guide ou de l'Albane s'embellit aux yeux de ceux qui la regardent lorſqu'on obſerve les juſtes proportions de ſes doigts finement étagés & d'une main doucement arrondie, dont les muſcles forment dans les points où ils s'attachent de légères cavités, pour déſigner, par les formes les plus agréables, ce que les articulations & la nature des os pourroient donner de ſéchereſſe aux mouvemens.

La nature a formé les pieds ſur les mêmes principes, & leur a donné les mêmes moyens de contribuer à la perfection générale par les beautés de leurs formes & la variété de leurs différentes parties : mais l'uſage s'oppoſe parmi nous aux études qui ſeroient néceſſaires aux peintres pour faire un plus fréquent emploi de ces ſources d'expreſſions & de beautés. Ils ne trouvent preſque jamais pour objets de leurs études que des pieds plus ou moins déformés par les loix de la mode, & par l'art des cordonniers, tous plus ou moins habiles à détruire la nature.

La néceſſité nous contraint à couvrir nos pieds de manière à ne pas laiſſer même entrevoir leurs formes, & l'uſage, ou plutôt l'abus & l'extravagance d'une prétention mal entendue, conduit ſur-tout les femmes à défigurer ces parties, ſans que les douleurs habituelles & les inconvéniens qui en réſultent, puiſſent l'emporter ſur les faux préjugés qui ſe ſont établis.

Et comment, ſi la gêne & les douleurs ne les détrompent pas, pourroit-on, par des raiſonnemens, perſuader à nos belles que l'exceſſive petiteſſe des pieds, beauté

de convention qu'elles ſe diſputent entr'elles, n'eſt pas une imperfection moins choquante que le ſeroit leur groſſeur exceſſive ? Les artiſtes ſur-tout qui connoiſſent mieux que tout autre cette erreur, plaignent avec intérêt celles ſur leſquelles ils deſireroient ſe modeler; mais ils ne ſe refuſent guère à ſourire lorſqu ils voient un corps énorme ſe mouvoir en chancelant ſur deux pivots diſproportionnés, & les femmes perdre & rechercher ſans ceſſe un équilibre pénible,que la moindre diſtraction ou la moindre oppoſition les empêche de retrouver.

C'eſt pour parvenir à cette ridicule démarche que nos femmes, dès leur première jeuneſſe, détruiſent la forme de leurs orteils, & celle des jointures qui attachent les pieds à la jambe. Cet uſage barbare a tellement prévalu dans toutes les claſſes de la ſociété, que ſi l'on deſire d'un peintre ou d'un ſculpteur une Vénus entrant dans le bain, ou les Graces telles que la nature en a ſuggéré l'idée aux artiſtes de l'antiquité, il fait les plus inutiles recherches pour trouver en réalité ces perfections que tant de modernes Vénus & tant de Graces prétendues croient poſſéder.

Il réſulte encore des abſurdités dont je viens de parler, que ſi nos artiſtes, fidèles aux proportions conſacrées par les plus beaux ouvrages de l'antiquité, donnent aux pieds d'Hébé ou de Flore, la longueur qui doit conſtituer leur juſte dimenſion, la moitié du public, tout au moins, ſe croit obligée de blâmer la nature & l'art, plutôt que d'avouer une erreur accréditée.

Voilà ce qui regarde les graces & les proportions des *extrémités*.

Quant à l'expreſſion, il eſt facile de concevoir au moins combien elles en ſont ſuſceptibles, en examinant, comme je l'ai dit, les bons pantomimes & les comédiens, qui ont approfondi leur art, & mieux encore les beaux ouvrages de l'antiquité.

Il faut convenir que les obſtacles que mettent nos vêtemens à ce concours d'expreſſion de toutes les parties qui ſont deſtinées à la rendre plus ſenſible, en ôtent en grande partie la connoiſſance à ceux pour qui ſont deſtinés les ouvrages de l'art, de manière que ne pouvant les bien juger, leur indulgence entraîne ſans doute les artiſtes à les négliger : mais la néceſſité où ſe trouvent les peintres d'hiſtoire, d'offrir ſouvent la nature ſans voiles, les force cependant à donner aux *extrémités* des expreſſions, qui trop ſouvent ne ſont pas fondées ſur une étude aſſez approfondie, & qui ſe trouvant ou fauſſes, ou foibles, ou peu d'accord avec celles du viſage, affoibliſſent plutôt l'effet général qu'elles ne l'augmentent.

Ces artiſtes qui, pour repréſenter complétement la douleur, devroient au moins avoir ſans ceſſe ſous les yeux le Laocoon, ne ſentent ni aſſez fortement, ni avec aſſez de juſteſſe, que les affections déchirantes doivent agir ſur les *extrémités* en raiſon du nombre de charnières & de cordes qui s'y trouvent dans un eſpace peu étendu. En effet, chaque doigt éprouve ſa portion de la douleur qui agit ſur l'origine de tous les muſcles, & ſur le principe des eſprits; chaque nerf exprime & crie, ſi l'on peut parler ainſi; & il ſembleroit que nos affections portées juſqu'aux *extrémités*, redoublent de violence, parce qu'elles ne peuvent s'étendre plus loin.

Il paroît que c'eſt dans l'intérieur & vers les régions du centre, telles que le cœur & le diaphragme, que les affections pénibles excitent les plus grands orages. Mais ſi la repréſentation de ces effets eſt interdite à l'art dont je traite, la néceſſité devient plus grande pour ceux qui l'exercent, d'étudier avec recherche les mouvemens dont je parle, & de les rendre avec une juſteſſe qui produiſe l'effet que nous fait éprouver dans la nature le concours de toutes les parties qui en ſont ſuſceptibles.

Mettez-vous donc en garde, jeunes artiſtes, contre l'exemple & les obſtacles qui rendent ſi communes dans les ouvrages de peinture l'incorrection & la fauſſe expreſſion des *extrémités*.

Lorſque vous commencez à deſſiner & à peindre, ce ſont preſque généralement les parties de la figure dont vous négligez le plus l'étude approfondie. Cette étude exige à la vérité des obſervations juſtes & exactes ſur une quantité de parties mobiles, & de charnières, pour ainſi dire, accumulées : mais elle eſt indiſpenſable pour parvenir au complément de l'expreſſion. Cependant combien de peintres les deſſinent, les diſpoſent & les répréſentent de pratique, & d'après une ſorte de routine ! Combien de maîtres ſe font reconnoître aux formes toujours ſemblables & toujours fauſſes, & aux poſitions imaginaires des bras, des pieds & des mains des perſonnages qu'ils mettent en ſcène ! Combien, ſi l'on cachoit les têtes de la plupart de leurs figures, ne ſeroit-il pas difficile, & même ſouvent impoſſible, de déterminer à la diſpoſition & aux mouvemens des *extrémités*, la poſition des corps de ces figures, &, à plus forte raiſon, les impreſſions de leur ame ! (*Article de M.* WATELET.)

Quand M. WATELET écrivoit cet article, l'école françoiſe méritoit en général ce reproche : mais il faut reconnoître qu'aujourd'hui les plus célèbres de ſes maîtres, loin de négliger les *extrémités*, en font l'objet de l'étude la plus ſoigneuſe, & donnent à ces parties toute l'expreſſion & toute la beauté dont elles ſont ſuſceptibles. (L.)

F

FABRIQUE, (ſubſt. fém.) ſignifie, dans le langage de la peinture, tous les bâtimens, toutes les conſtructions dont cet art offre la repréſentation, ſoit comme objet principal, ainſi qu'on le voit dans les tableaux d'architecture, ſoit comme lieu de la ſcène & ornement du fond d'un tableau d'hiſtoire, ſoit enfin comme richeſſe & embelliſſement des payſages.

Ce mot réunit donc, dans le ſens étendu qu'il préſente, les palais & les cabanes; mais par une ſingularité attachée à quelques arts d'imitation, tandis que, dans la réalité, on admire les beaux édifices, & qu'on regarde avec dédain les maſures ou les chaumières, on voit ſouvent avec aſſez d'indifférence la repréſentation d'un palais. L'artiſte qui la met ſous nos yeux nous ennuie, tandis qu'on ſe ſent attaché par la peinture des ruines d'un grand édifice, ou intéreſſé par celle d'une ſimple & pauvre cabane.

S'occuper à rechercher tout ce qui peut occaſionner cette différence d'affections, ſeroit peut-être une occaſion de démêler pluſieurs nuances aſſez fines de nos ſentimens moraux; mais pour ne pas trop m'écarter de mon ſujet, je me contenterai d'abord de dire que l'imitation d'une *fabrique* régulière, & par conſéquent ſymmétrique, quelque riche qu'elle ſoit, n'offre à l'art & à celui qui regarde l'ouvrage, qu'une uniformité à laquelle il eſt bientôt indifférent, & qui dès-lors l'ennuie; au lieu que les deſtructions préſentent au peintre

& à l'amateur des tableaux, des accidens innombrables, qui donnent lieu au premier d'exercer ſon talent, en offrant au ſecond des variétés qui l'attachent.

Cette cauſe, efficace ſans doute, a donné dans la peinture un tel avantage aux ruines, ouvrage du tems, & aux chaumières conſtruites par la pauvreté, qu'il s'eſt trouvé de tout tems des artiſtes qui s'y ſont conſacrés preſque excluſivement; enſorte qu'on les déſigne ſous le nom de peintres de ruines, & même de peintres de baraques. Les accidens pittoreſques, attachés aux deſtructions & à la pauvreté, l'emportent en effet ſur ceux de la perfection conſervée & de la richeſſe faſtueuſe; & juſques dans les imitations dont on embellit avec tant d'affectation aujourd'hui les jardins qu'on appelle à l'angloiſe, on donne la préférence aux donjons ruinés, aux ponts briſés & aux baraques même, ſur les conſtructions régulières. Seroit-ce, indépendamment de la raiſon que nous avons donnée relativement à la peinture, que dans ces jardins où la deſtruction devient un ornement, le luxe perſonnel veut jouir à ſon aiſe & à ſon gré des contraſtes qui lui font mieux ſentir les avantages qu'il poſſède; ou bien que ce luxe, dédaignant & redoutant la peine d'aller obſerver les cabanes véritables, qui n'inſpirent, par l'état de leurs habitans, que des ſentimens pénibles, aime mieux en former des repréſentations, qui laiſſent l'ame des riches dans ſa tranquillité?

Pour revenir à des obſervations plus relatives à la peinture, je m'en tiendrai à dire que la régularité des édifices fait que, d'une part, on les voit comme d'un coup d'œil, parce que les parties ſymmétriques ſe ſuppoſent les unes les autres, dès qu'on a fixé le regard

ſur une d'entr'elles; & encore parce que les lignes droites, qui ſont multipliées dans ce genre d'ouvrage, deviennent froides dans la repréſentation, ſur-tout lorſque cette repréſentation ſe préſente long-tems aux yeux du ſpectateur; d'ailleurs la couleur a néceſſairement une uniformité générale dans un édifice qui n'a éprouvé aucune altération, & enfin, un édifice régulier, & d'une conſervation parfaite, n'offre rien qui rappelle aucune idée de mouvement; tandis que ce même édifice en ruines fait naître l'idée des deſtructions dont il eſt encore menacé : il offre mille accidens qui rappellent l'idée de ſa chûte, & dont la varieté contraſte avec ce qui ſubſiſte encore.

C'eſt auſſi une ſource de plaiſir que de voir des aſſemblages d'objets qui ne doivent pas ſe rencontrer enſemble. Un arbre qui eſt né & qui élève ſa tête à travers les débris, fait évaluer le tems de ce déſordre; les plantes qui ſe font jour dans les fentes ou dans les joints des pierres énormes qu'elles déſaſſemblent, par le ſeul mouvement, ſi foible en apparence, d'une végétation progreſſive; les eaux, qui, arrêtées par des débris de colonnes, de voûtes, de ſtatues, reflétent les couleurs de la verdure, les tons des matériaux vieillis & enrichis d'une variété de teintes, favorables à la peinture; voilà une légère idée de ce qui attache les peintres à ces accidens, & les amateurs de la peinture à ces repréſentations.

Mais indépendamment des artiſtes qui ſe fixent à ces images, les peintres de payſage & d'hiſtoire, comme je l'ai dit, ſont ſouvent obligés de faire entrer des *fabriques* dans leurs compoſitions. Les ſcènes & les fonds d'une infinité de ſujets, vrais ou fabuleux, doivent en

être enrichis. Les obſervations qu'on peut faire à cet égard, ſe réduiſent à quelques principes généraux, dont l'intelligence & le goût des artiſtes doivent faire une application convenable.

Celui qui me paroît le plus important, eſt l'obligation d'avoir une connoiſſance théorique aſſez approfondie, de l'architecture & de la perſpective. L'habitude acquiſe de former des plans géométraux, & d'élever ſur ces plans les repréſentations perſpectives de différens édifices, eſt le fondement de la vérité de ces images peintes, comme la connoiſſance des ordres & de leur emploi, eſt une ſource de richeſſes pour la peinture. Il réſulte de ces connoiſſances que les édifices, dont ſouvent une partie eſt le lieu choiſi pour une ſcène pittoreſque, s'offrent dans le tableau avec la juſte apparence qu'ils doivent avoir. Combien, au contraire, de ces périſtiles, de ces ſallons, de ces temples qu'offrent nos tableaux, s'écrouleroient, ſi l'on haſardoit de les conſtruire ſur les plans qu'indique leur répréſentation! Combien d'effets ſeroient convaincus d'être imaginaires, ſi on les ſoumettoit à l'épreuve ſévère des démonſtrations géométriques que preſcrivent les perſpectives locale & aérienne!

L'obſervation des règles (je ne puis trop le répéter) eſt le ſoutien des beaux-arts, comme les licences & l'arbitraire en ſont la ruine. Tant que les arts, appuyés ſur la baſe des ſciences exactes & démontrées, produiſent des imitations vraies, ils combattent avec ſuccès le refroidiſſement & le goût énervé des ſiècles qui ſe dépravent : dès que les arts offrent des ouvrages dont on peut démontrer les défauts, ils donnent ſur eux un avantage dont profitent l'ignorance & la barbarie.

Voilà donc pourquoi principalement on a raiſon de s'élever contre les innovations qui s'éloignent de ce qui a été conſacré de l'aveu de pluſieurs ſiècles éclairés, & regardé comme approchant le plus de la perfection. On peut à l'aide de l'eſprit & de raiſonnemens ſophiſtiques, combattre le reſpect, peut-être porté à quelque excès, pour les chefs-d'œuvre reconnus; mais ces armes qu'emploient l'eſprit & l'artifice, tournent bientôt contre l'intérêt même de l'eſprit, des arts & des hommes.

Dans l'art de la peinture, l'anatomie, la pondération, les proportions & la perſpective ſont le *Palladium*, dont la perte doit entraîner néceſſairement la dépravation de l'art. La perſpective, qui eſt ſi eſſentielle à l'objet que je traite, donne les règles des rapports des objets entr'eux, & de leurs apparences, ſuivant leurs plans & leurs diſtances. Elle eſt néceſſaire, même dans la repréſentation des ruines; car il faut qu'un homme inſtruit puiſſe, à l'aide de quelques parties conſervées, reconſtruire, s'il le veut, l'édifice.

Les grands peintres ont étudié avec ſoin l'architecture, qui entraîne l'étude de la perſpective. Pluſieurs même ont conſtruit avec ſuccès, & l'on peut être bien aſſuré par là que les édifices dont ils enrichiſſoient leurs tableaux, n'étoient pas *inconſtruiſibles*, ou près de s'écrouler. Pluſieurs exerçoient encore la ſculpture : on doit penſer qu'ils avoient une juſte idée du relief & des formes en elles-mêmes.

Si les peintres ont tant à gagner, lorſqu'ils s'inſtruiſent à fond des arts limitrophes de celui qu'ils exercent, on peut croire que les architectes, à leur tour, ne perdroient pas leur peine à exercer la peinture & la

ſculpture, quand ce ne ſeroit que pour s'y intéreſſer plus encore qu'ils ne ſont ; car enfin les arts ſont frères ; leur union fait leur force, & par conſéquent leurs rivalités ou leur déſunion, nuiſent à leurs ſuccès, & préparent leur ruine. (*Article de M.* WATELET.)

FACE, (ſubſt. fém.) dans les arts du deſſin, la tête & la *face*, c'eſt-à-dire, la longueur perpendiculaire de l'une ou de l'autre, eſt établie comme meſure commune de toute la figure dont elle fait partie.

Cette manière de meſurer, priſe d'une portion de l'objet qu'on doit ſoumettre à des proportions convenues, a un grand avantage ſur toute autre, c'eſt-à-dire, ſur les meſures étrangères à l'objet qu'on veut meſurer, parce qu'elle eſt moins ſujette à varier, & que les uſages qui peuvent changer les meſures communes, ne peuvent cauſer d'erreur ni d'obſcurité à ceux qui s'en ſervent.

On ſent aiſément que cette préférence ne peut avoir lieu pour la plus grande partie des objets uſuels, parce que d'une part il eſt très-difficile, & il a été même impoſſible juſqu'à préſent de trouver, dans ces ſortes d'objets, l'équivalent de la meſure dont il eſt queſtion, & que d'une autre part, ſi l'on parvenoit à en découvrir une, il ſeroit infiniment difficile de l'établir univerſellement. D'ailleurs cet uſage, trop uniforme préſenteroit peut-être quelques inconvéniens par rapport à l'induſtrie du commerce, tel qu'il eſt établi.

Quant à l'avantage de la manière de meſurer toutes les parties d'une figure par la longueur de la *face* & ſes diviſions, il n'eſt pas difficile de le faire concevoir. Les différentes meſures communes des anciens ſont aujourd'hui des objets de recherches ; par conſéquent

on ne les connoît pas avec la dernière exactitude. Si les belles figures qu'ils ont exécutées étoient toutes détruites, & que leurs proportions ne nous fussent transmises qu'à l'aide de ces anciennes mesures, nous ne pourrions nous aider qu'avec incertitude du secours qu'elles prêtent à nos arts.

Mais depuis la renaissance des arts, les figures ayant été mesurées sur les longueurs de la tête, de la *face* & sur leurs divisions, ce fil nous restera, parce que si les hommes varient dans leurs usages, la nature jusqu'à présent ne varie point dans ses formes & dans ses proportions.

Il est fâcheux que la peinture, & sur-tout la sculpture, jouissent à-peu-près seules parmi les Beaux-Arts de cet avantage. Je dis à-peu-près, parce qu'il est commun à l'architecture qui mesure aussi les proportions de ses parties constituantes, par des portions prises dans ces mêmes parties. On mesure en effet les proportions des colonnes, des entablemens, des bases, & des parties de tous les ornemens, par diamètres ou demi-diamètres des colonnes de l'ordre qu'on emploie; & quoique ces mesures ou *étalons* varient suivant le caractère qu'on donne aux monumens, elles ne sont pas moins invariables, tant qu'il subsistera quelques vestiges des systêmes adoptés & des livres qui les décrivent scientifiquement. J'ai dit que la sculpture jouissoit plus complettement de cette manière d'assurer sa marche que la peinture, parce que la vérification qu'on veut faire de ces mesures n'est pas arbitraire, lorsqu'elle est appliquée à des objets qui, quant aux formes palpables, sont semblables aux modèles qu'on a dessein de représenter.

Dans la peinture il ne faut pas oublier que le relief

n'eſt que feint, & que par conſéquent il faut ſe contenter d'eſtimer la plupart de ces meſures dont les raccourcis, déſignés par l'effet & l'illuſion des couleurs, ne comportent pas des vérifications exactes.

Elles ſeroient poſſibles dans une figure que le peintre repréſenteroit debout; encore faudroit-il que les bras fuſſent étendus ſans être ployés.

Cependant, à l'aide des *eſtimes* ou appréciations que l'artiſte ſait employer, il tire encore un grand & habituel ſecours des meſures conſacrées, ſoit d'après les plus beaux ouvrages de l'antiquité, ſoit d'après les obſervations dépoſées dans les ouvrages claſſiques de la peinture. Je n'offrirai pas ici les détails infinis dans leſquels on eſt entré ſur ces meſures, depuis qu'on les a obſervées méthodiquement, & qu'on y a eu recours. Elles ſont rapportées par de bons auteurs. Ceux qui veulent en acquérir la connoiſſance, doivent entrer dans les détails que nous ont tranſmis Léonard de Vinci, Albert-Durer, Lomazzo qui ſemblent avoir épuiſé cette matière, & d'autres qui ſe ſont enrichis de leur travail; on en trouvera cependant un précis dans l'article PROPORTION, & c'en ſera aſſez pour ſatisfaire la curioſité de ceux qui veulent en avoir une première idée; autrement il faudroit copier exactement les bons auteurs, d'autant qu'on ne peut donner un ſimple extrait de ces ouvrages, qui contiennent des objets en quelque ſorte géométriques & exacts.

J'ajouterai ſeulement ici que ce qu'on appelle la *face* eſt moins grand que la tête d'un quart; la tête eſt la longueur d'une ligne droite qui s'étendroit du niveau du ſommet du crâne, ſans ſe courber, juſqu'au bas du menton, & la *face* ſe compte du haut du front juſ-

qu'au bas du menton. (*Article de M. Watelet.*)

FACILITÉ (ſubſt. fém.) dans les arts & dans les talens, la *facilité* eſt une ſuite des diſpoſitions naturelles. Un homme né poëte répand dans ſes ouvrages cette aiſance qui caractériſe le don que lui a fait la nature. L'artiſte que le ciel a doué du génie de la peinture, diſtribue ſes couleurs avec la légèreté d'un pinceau facile : les traits qu'il forme ſont animés & pleins de feu. Eſt-ce à la conformation & à la combinaiſon des organes que nous devons ces diſpoſitions qui nous entraînent comme malgré nous, & qui nous font ſurmonter les difficultés des arts? Eſt-ce dans l'obſcurité des cauſes phyſiques de nos ſenſations que nous devons rechercher les principes de cette *facilité*? Quelle qu'en ſoit la ſource, qu'il ſeroit avantageux de l'avoir aſſez approfondie, pour pouvoir diriger les hommes vers les talens qui leur conviennent, pour aider la nature & pour faire de tant de diſpoſitions, ſouvent ignorées ou trop peu ſecondées, un uſage avantageux au bien général de l'humanité !

Au reſte la *facilité* ſeule, en découvrant les diſpoſitions marquées pour un talent, ne peut pas conduire un artiſte à la perfection ; il faut que cette qualité ſoit ſuſceptible d'être dirigée par la réflexion. On naît avec cette heureuſe aptitude ; mais il faudroit s'y refuſer juſqu'à ce qu'on eût préparé les matériaux dont elle doit faire uſage ; il faudroit enfin qu'elle ne ſe développât que par degrés : & c'eſt lorſque la *facilité* eſt de cette rare eſpèce, qu'elle eſt un sûr moyen d'arriver aux plus grands ſuccès. Et qu'on ne croye pas que la patience & le travail puiſſent ſubvenir abſolument au défaut

défaut de *facilité* : non, ſi l'un & l'autre peuvent conduire par une route pénible à des ſuccès, il manquera toujours à la perfection qu'on peut acquérir ainſi, ce qu'on deſire à la beauté, lorſqu'elle n'a pas le charme des graces. On admire dans Boileau la raiſon fortifiée par un choix heureux & médité d'expreſſions juſtes & préciſes; moins captif, le talent divin & *facile* de la Fontaine charme l'eſprit & parle au cœur.

La *facilité* dont il eſt queſtion ici, celle qui regarde particulièrement l'art de la peinture, eſt de deux eſpèces. On dit *facilité* de compoſition; & le ſens de cette façon de s'exprimer rentre dans celui du mot *genie;* car un génie abondant eſt le principe fécond qui agit dans une compoſition *facile.* Il faut donc remettre à en parler lorſqu'il ſera queſtion du mot génie. La ſeconde application du terme *facilité* eſt celle qu'on en fait lorſqu'on dit, *un pinceau facile.* C'eſt l'expreſſion de l'aiſance dans la pratique de l'art. Un peintre bon praticien, aſſuré dans les principes du clair-obſcur, dans l'harmonie de la couleur, n'héſite point en peignant; ſa broſſe ſe promène hardiment. En donnant à chaque objet ſa couleur locale, il unit enſemble les lumières & les demi-teintes, il joint celles-ci avec les ombres; la trace de ce pinceau dont on ſuit la route, indique la liberté, la franchiſe; enfin la *facilité.* Voilà ce que préſente l'idée de ce terme, & je finis cet article par ce conſeil général: rendez-vous ſévères & difficiles dans les études par leſquelles vous préparez les matériaux de vos entrepriſes; mais lorſque la réflexion en a fixé le choix, livrez-vous à cette *facilité* d'exécution qui ajoute au mérite de tous les ouvrages des arts. (*Article de M.* WATELET.)

FAIRE. (infinitif pris ſubſtantivement.) Le mot *faire* tient ici lieu de ſubſtantif. On dit, *le faire de tel artiſte eſt peu agréable*; on ſe récrie, en voyant les ouvrages de Rubens & de Vandick, ſur le *beau-faire* de ces deux peintres. C'eſt à la pratique de la peinture, c'eſt au méchaniſme de la broſſe & de la main, que tient principalement cette expreſſion, & l'on en ſentira aiſément la ſignification, ſi l'on veut bien donner quelque attention à la fin de l'article *facilité*. (*Article de M. Watelet.*)

Beau-faire. Quoique les beautés d'exécution ne ſoient pas toujours l'objet principal de l'artiſte, & qu'il ne s'en ſerve que de moyens pour mettre en œuvre des beautés d'un ordre ſupérieur, elles ſont extrêmement importantes. Elles ſervent à fixer les yeux du ſpectateur ſur des objets deſtinés à toucher ſon ame, &, ſans les attraits du *beau-faire*, la rapidité avec laquelle on parcourroit certains ouvrages, l'empêcheroit d'en appercevoir toutes les fineſſes. Il faut regarder les beautés d'exécution comme l'adreſſe dont ſe ſert le génie pour remplir parfaitement l'objet de plaire & d'intéreſſer.

Mais qu'eſt-ce que le *beau-faire* relativement au tout enſemble d'une compoſition ? C'eſt l'art de lui imprimer le ſtyle analogue au ſujet qu'elle retrace, en adaptant à tous les objets le tact qui leur eſt propre, & en répandant par-tout une manière hardie & ragoûtante. Un *bain de Diane* ſeroit d'une exécution mal aſſortie, ſi la compoſition étoit rendue par un pinceau fier & heurté. Une ordonnance pittoreſque qui repréſenteroit les Titans écraſés ſous Oſſa & Pélion ſeroit tracée d'un genre peu convenable, ſi le pinceau en étoit arrondi & fondu.

La hardieſſe du tact eſt un des plus grands mérites du *beau-faire*. Dans la hardieſſe, nous comprenons la facilité à manier le crayon, le pinceau, l'ébauchoir & le ciſeau. Cette facilité ſuppoſe la connoiſſance parfaite des formes, des tons & des effets; ſans cela on tâtonne, on roule autour du vrai. On le trouve à la fin, mais ce n'eſt qu'avec peine, & l'ouvrage ſe reſſent quelquefois de la fatigue de l'ouvrier, au lieu que l'artiſte éclairé ſaiſit fièrement & ſans balancer l'eſprit, l'ame de la nature.

La hardieſſe doit être accompagnée de la netteté & de la préciſion. On eſt quelquefois ébloui par un maniement d'outil facile, les demi-connoiſſeurs en ſont les dupes. Ne nous y trompons pas; ces traits hardis, s'ils ſont ſemés ſans juſteſſe, annoncent les écarts d'un génie libertin, qui cherche à en impoſer. La facilité véritablement eſtimable eſt celle qui fait paſſer ſur la toile, mais avec préciſion, ce que le génie inſtruit a nettement conçu.

Ce n'eſt pas que la main d'un habile maître exprime toujours ſur ſon ouvrage, du premier coup & d'une manière infaillible, un ſentiment vif & ſublime. Il eſt une certaine irréſolution qui caractériſe non ſon incapacité, mais ſa délicateſſe. Cette indéciſion produit une multiplicité de contours habilement jettés les uns ſur les autres, un ſavant déſordre de touches, d'où naît ordinairement cette manœuvre ragoûtante qui entre dans le mérite du *beau faire*. Telles les eſquiſſes des grands maîtres, tels les cartons de Raphaël, du Dominiquin, de Carle Marate, qu'on peut regarder à certains égards comme des compoſitions, puiſqu'ils retracent des grouppes entiers, & ſouvent pluſieurs

grouppes réunis, préſentent ces ſignes non équivoques d'une louable irréſolution. On voit que leur délicateſſe ſcrupuleuſe cherchoit parmi pluſieurs contours tracés autour du vrai, celui qui étoit le plus convenable à la nature des ſujets, & que, par une touche fière, ils le détachoient enſuite de tous les autres qui avoient ſervi à le trouver.

Ce qui eſt démontré dans les cartons, & ſur-tout dans les belles eſquiſſes des grands maîtres, ne ſe borne pas à ce qui concerne le *beau-faire*, relatif à l'exécution d'une ordonnance pittoreſque. Ces ouvrages, ainſi que pluſieurs de leurs chefs-d'œuvre qui renferment eſſentiellement les principes du pittoreſque d'une compoſition, ſemblent dire à tous les artiſtes : lorſque vous aurez arrangé vos objets dans une économie judicieuſe, que vos grouppes ſeront bien liés, que vos maſſes de lumière diſtribuées avec intelligence auront mis en harmonie tous les membres de votre compoſition, achevez de perfectionner par une exécution ſavante ce que vous aurez ſi heureuſement diſpoſé. Epuiſez les reſſources d'une manœuvre intelligente & facile, & les graces du *beau-faire* ſur les figures qui enrichiſſent les premiers plans de votre compoſition. Paſſez-vous à des ſites plus reculés? Que les travaux ſoient plus uniformes, les touches moins fermes, les effets moins ſenſibles. Enfin arrivez-vous à la partie du fond? Qu'on n'y diſtingue plus que des maſſes plates, des formes adoucies, preſque ſans aucun détail, & que les objets les plus reculés, fondus dans une eſpece de vapeur, n'y prennent que les nuances du lointain. (*Article extrait du traité de peinture de M.* DANDRÉ BARDON.)

FAIT (part.) mot fort en uſage aujourd'hui dans

nos écoles de peinture & ſculpture. Nous croyons qu'on ne doit pas l'omettre vu ſon énergique ſignification. Il n'en a guère qu'avec les adverbes *bien* & *mal*.

Ce mot eſt d'autant plus néceſſaire à traiter, que, dans l'eſprit des apprentifs de l'art, il renferme excluſivement tout le bien ou tout le mal.

Sa ſignification ne ſe rapporte cependant qu'au travail de la main; mais c'eſt celui que l'ignorance fait le plus facilement juger, comme nous le dirons dans notre article *freſque*, & c'eſt auſſi l'eſpèce de mérite que bien des gens connoiſſent uniquement.

Ce qu'on appelle *bien fait* ſe diſtingue aiſément par les yeux un peu exercés. Il conſiſte en une facilité à manier l'outil, ſoit pinceau, ſoit ébauchoir, à l'employer avec une dextérité qui ſouvent tient lieu du ſentiment, & avec une netteté qu'on prend pour la connoiſſance profonde & le bon goût des formes.

Le plus haut degré du talent qui mérite l'épithete de *bien fait* eſt lorſque la brillante exécution eſt ſoutenue dans tout l'ouvrage avec un certain accord.

La ſorte de juges dont nous parlons, étendroit même le reproche de *mal fait* juſques ſur les tableaux & les ſtatues des plus grands maîtres, ſi le nom de ces maîtres ne leur étoit pas connu, parce qu'il ſeroit très-poſſible de trouver dans ces ouvrages des inégalités de *faire*. La cauſe en eſt que ſouvent occupé par la nature de l'objet qu'il traite, l'habile homme l'exprime avec une chaleur proportionnée à ſon importance, & que la manière de *rendre* ne l'occupant pas, la ſienne devient molle & indéciſe ſur les points moins eſſentiels, & qui ſouvent ſont ennuyeux pour le ſavoir profond.

Nous avons dit que le *bien fait* ou le *mal fait* occupoient excluſivement les ignorans ; & voici comment nous avons eu occaſion de le conclure d'après nos obſervations ſur les diverſes manières de conſidérer les ouvrages de l'art. Lorſque le curieux, ſoit artiſte ou autre, ſe trouvant dans un *muſeum*, commence par attacher de près ſa vue ſur chaque objet qui ſe préſente à lui, & qu'il ne paroît pas prendre d'intérêt à le parcourir autrement, alors on peut le regarder comme un connoiſſeur ſuperficiel.

Celui qui eſtimera l'expreſſion des paſſions, les beautés des formes, la poéſie, les convenances & les autres grandes parties de l'art, s'occupera peu du mérite de la main qui aura produit un beau ou un foible réſultat.

Le curieux au contraire, dont j'ai parlé, ne fait guère cas de ces traits du vrai talent ſi on ne les lui fait pas remarquer, ou s'ils ne ſont pas écrits, comme il eſt rare, en caractères victorieux : ou plutôt il ne ſait les reconnoître que quand ils ſont l'ouvrage d'un maître qui jouit d'une ancienne célébrité.

Tout cela explique ce que de Piles, dans ſon idée de la peinture, a expliqué lui-même bien foiblement ; c'eſt-à-dire, le peu d'effet que produiſent aux yeux d'une infinité de perſonnes les ouvrages de Raphael même, au vatican ; & pourquoi dernièrement pluſieurs de nos grands juges prétendus ont été étonnés du ſuccès des meilleurs tableaux de Notre-Dame, quand, à l'occaſion de leur réparation, ils ont été à portée de les voir de près. C'eſt que pour ſentir la ſcience, il faut être ſavant ſoi-même. Or, dans le ſiècle paſſé comme dans le ſeizième ſiècle, on s'occupoit peu de la main dans les ouvrages des arts ; on en auroit dit au

contraire ce que Montaigne disoit de l'*éloquence, qui donnoit envie de soi & non de la chose.* Les grands mots, la manière de remuer le pinceau ne faisoient la fortune ni de l'écrivain ni du peintre; c'étoit le sentiment & la pensée.

Ce n'est pourtant pas que le *bien fait* ou le *mal fait* dans l'art n'ayent leur charme & leur déplaisance; mais malheur à qui n'en fait pas le dernier mérite ou le plus petit vice d'un ouvrage.

Ainsi, en traitant de ce mot, nous nous sommes étendus sur l'abus qu'on en fait communément, mais sans prétendre exclure l'emploi qu'on en peut faire avec justesse en parlant des bonnes ou des mauvaises parties d'un tableau ou d'un ouvrage de sculpture.

Il y a de grands rapports entre ce mot *fait* & ceux *exécution*, *faire*, *manière*, *pinceau*, &c. (*Article de M.* ROBIN, *Peintre du Roi.*)

FANTAISIE (subst. fém.). On entend par ce mot le produit de l'imagination abandonnée à elle-même, & cette expression emporte toujours avec elle l'idée de quelque chose de bizarre. On ne donnera donc pas le nom de *fantaisie* à une figure que l'artiste aura faite de génie, & sans prendre le modèle, parce qu'il a cherché à imiter de souvenir les formes de la nature, & à éviter toute bizarrerie. Une composition qui est due toute entière à l'imagination de l'artiste, mais qui ne représente cependant que des choses qui ont pu se passer dans la nature, & qui par conséquent n'a rien de bizarre, n'est pas une *fantaisie.*

Mais une figure à tête humaine, à corps de quadrupède, à queue de serpent, sera une *fantaisie*; une

figure d'homme terminée par une gaine eſt une *fantaiſie*. Des figures d'enfans ſortant de la tige d'une plante, ſont des *fantaiſies*. Ainſi les arabeſques, les groteſques entrent dans la claſſe des *fantaiſies*. Ce ſont encore des *fantaiſies* que ces compoſitions qui repréſentent des ſonges dans leſquels on voit des figures ſe rétrecir, s'allonger, & ſe perdre en vapeurs. Les repréſentations des métamorphoſes commençantes, telles que celle de Daphné dont les pieds tiennent déja à la terre par des racines, & dont la tête, les mains pouſſent des branches de laurier, celle de Syrinx qui eſt encore femme en partie, & en partie un faiſçeau de roſeaux, ont un grand rapport avec les *fantaiſies*.

Comme l'imagination ne peut rien créer, mais ſeulement diſpoſer & compoſer les objets que lui a préſentée la nature ſenſible, le peintre de *fantaiſie* eſt encore ſoumis à la nature. Il fait un tout compoſé de parties qu'elle n'offre pas enſemble ; mais du moins ces différentes parties s'y trouvent & doivent y être conformes. Ainſi la partie de Daphné, qui eſt encore femme, doit repréſenter une belle femme ; ſes pieds changés en racines doivent être étudiés d'après des racines véritables ; les branches de laurier qui naiſſent de ſes mains & de ſa tête, doivent également repréſenter la nature.

Le peintre de *fantaiſies* crée quelquefois des plantes, des fleurs qui n'exiſtent pas : mais leurs tiges, leurs calices doivent encore offrir une idée de la nature ; & pour bien faire des plantes, des fleurs fantaſtiques, il faut avoir bien étudié des plantes & des fleurs naturelles.

Quelquefois une *fantaiſie* peut être une penſée ingé-

heureuſe ; telle eſt celle de l Amour naiſſant du calice d'une fleur.

Huré, graveur en pierres fines, a eu une *fantaiſie* heureuſe. Il a fait en agate une tête de Momus. La pointe de ſon bonnet, qui eſt celui de la folie, ſe terminoit par un ſerpent qui mordoit le front du dieu ſatyrique. Momus conſervoit le rire de la méchanceté, avec l'expreſſion de la douleur.

On trouve d'agréables *fantaiſies* dans l'œuvre de Gillot & dans celle de Piranèſe. (*Article de M.* LEVESQUE.)

FARINÉ (adj.). On appelle *farine* ou *farineux*, un ouvrage de peinture où les carnations ſont d'une blancheur qui n'eſt pas dans la nature, où les chairs inanimées ne rappellent pas l'idée du ſang qui y circule. La peau la plus blanche n'eſt pas cependant réellement blanche. L'œil attentif, & ſur-tout celui d'un artiſte, y découvre une infinité de teintes différentes, cauſées ou par l'impreſſion de l'air, ou par le ſéjour ou la tranſpiration de différentes humeurs, ou par le plus ou moins d'épaiſſeur des chairs qui recouvrent les parties oſſeuſes ou cartilagineuſes, &c. Un Tableau généralement fade, & dont les clairs ſont pouſſés juſqu'au blanc, eſt *farineux*. On dit d'un peintre qui ſuit cette manière vicieuſe, qu'il donne dans la *farine*. (L.)

FATIGUER (v. act.). *Fatiguer un ouvrage*, *fatiguer la couleur*; voilà les phraſes du langage de la peinture dans leſquelles on ſe ſert le plus ordinairement de ce mot figuré.

Fatiguer un ouvrage, un tableau, une compoſition,

c'eſt travailler avec une obſtination pénible ; c'eſt changer, recommencer, tâtonner les diſpoſitions des objets, le trait des figures ; *fatiguer* la couleur, c'eſt peindre, repeindre, changer les teintes, les rechanger encore, mettre des clairs où l'on avoit mis des ombres, & mêlant, ſans une intention juſte & bien préméditée, les tons entr'eux, leur faire perdre la franchiſe d'où réſulte leur fraîcheur & leur éclat.

Changer, ou plutôt corriger, eſt une peine utile ; mais elle ſuppoſe que l'artiſte a conçu clairement ce qui manque à ſon tableau, & encore plus évidemment ce qu'il convient d'y ſubſtituer ; alors il ne *fatigue* pas ſon ouvrage : ainſi l'homme qui conçoit clairement l'action qu'il doit exécuter, après avoir mal réuſſi la première fois qu'il l'a entrepriſe, l'exécute enfin ſans paroître *fatigué*.

Changer quelques effets du clair-obſcur, & ſubſtituer quelques couleurs plus claires ou plus foncées les unes aux autres, eſt auſſi un ſoin ſouvent néceſſaire & louable ; mais tâtonner ſes tons, en mêlant tantôt du blanc pour les éclaircir, tantôt des teintes ſombres, pour leur donner plus de valeur, eſt un travail incertain qui *ſalit* les couleurs, & qui imprime dans le *faire* le témoignage de la peine & de la fatigue qu'on a éprouvées. Le méchaniſme, ou plutôt la pratique, apprend aux artiſtes que les tons paſſés trop long-tems l'un dans l'autre, par le maniement de la broſſe, *s'allourdiſſent* & *ſe ſaliſſent*, en prenant *une couleur boueuſe*, qui ne participe d'aucune de celles qu'on a mêlées enſemble.

La pratique apprend encore que, lorſque changeant quelques parties du clair-obſcur d'un tableau, l'on

emploie des tons clairs ſur des tons obſcurs qu'on avoit déjà placés, les tons clairs participent de ceux qui ſe trouvent recouverts, & que le tems ajoute de plus en plus à cet inconvénient.

J'ajouterai à ces obſervations qu'il ſeroit ſouvent bien plus avantageux à un artiſte qui, par incertitude de caractère ou par d'autres raiſons, ſe détermine à faire dans un tableau de grands changemens ſoit dans le clair-obſcur, ſoit dans la compoſition, qu'il lui ſeroit, dis-je, plus avantageux de prendre une autre toile, que de s'obſtiner à un travail pénible & ingrat auquel ces changemens le condamnent.

Premiérement, il ſeroit moins expoſé à *fatiguer* ſes couleurs.

Secondement, il profiteroit mieux de ſes fautes, en les conſervant ſous ſes yeux, & quelquefois peut-être reviendroit-il à ſes premières idées, après s'être convaincu par la comparaiſon, qu'elles étoient moins défectueuſes que l'ardeur de ſe ſurpaſſer lui-même ne le lui avoit ſuggéré.

La méthode de pluſieurs grands maîtres d'Italie étoit, à cet égard, différente de la pratique de la plupart des nôtres.

Ils compoſoient des eſquiſſes, dans leſquelles ils faiſoient tous les changemens qui leur ſembloient néceſſaires; ils exécutoient enſuite un tableau de cette compoſition *arrêtée*, d'une dimenſion beaucoup moindre que le tableau qu'ils avoient projetté : ils terminoient ce tableau de manière à s'en trouver ſatisfaits; alors ils commençoient & exécutoient ſans s'occuper de rien changer; & ce repos d'eſprit leur laiſſoit tout le ſoin que demandoit la correction & le beau *faire*, le ſoin

de conſerver leurs couleurs pures, leurs tons brillans; enfin celui de ne rien *fatiguer* dans les beaux ouvrages que nous admirons.

Je ne diſcuterai pas les avantages que peuvent trouver les artiſtes qui, par un autre procédé, uſent d'une liberté preſqu'indéfinie de changer ſans ceſſe. Certainement cette indépendance ſéduit; ils peuvent la juſtifier : elle ſemble convenable à la nature de leur talent, & ſatisfait l'imagination; mais elle entraîne ſouvent une perte conſidérable de tems; elle fait contracter, ſur-tout à meſure qu'on avance dans ſa carrière, une incertitude & une habitude d'être mécontent de ſoi, trop contraire à l'avantage utile de l'artiſte, & prive ceux qui aiment les arts de nombre d'ouvrages qui ſe trouvent enſevelis les uns ſous les autres, & qui la plupart auroient aſſurément participé du talent & du mérite de celui qui les a ſacrifiés.

Si l'on ne peut eſpérer de faire changer les artiſtes qui ont commencé de *pratiquer* avec cette indépendance, il pourroit être utile de les engager à aſſervir leurs élèves à ſuivre une marche moins indéciſe; & dans nos écoles, ce ſervice ſeroit peut-être plus eſſentiel que dans les autres, relativement au caractère national, & au penchant général de la jeuneſſe qui s'exerce dans les arts d'imagination.

Je ſuppoſe, comme on doit le penſer, les exceptions qu'exigent dans l'application de ce conſeil les différences particulières de diſpoſition & de talent. (*Article de M.* WATELET.)

FAUX-JOUR (ſubſt. comp.). On dit qu'un tableau n'eſt pas dans ſon jour, ou qu'il eſt dans un *faux-*

jour, lorſque du lieu où on le voit, il paroît deſſus un luiſant qui empêche de bien diſtinguer les objets. (*Article de l'ancienne Encyclopédie.*)

FE

FÉCONDITÉ (ſubſt. fém.), faculté de produire un grand nombre d'ouvrages. Elle ne ſuppoſe pas toujours une grande abondance d'idées. Souvent, dans les arts & dans les lettres, on a confondu la *fécondité* avec cette foibleſſe d'où réſultent de fréquens avortemens.

Il en eſt des productions des hommes comme de celles des plantes. L'arbre qui donne la plus grande quantité de fruits, n'eſt pas celui qui les donne meilleurs.

Les ouvrages des arts ne peuvent devoir leur parfaite maturité qu'à un travail réfléchi. L'artiſte qui ſe ſatisfait trop aiſément, riſque de ne ſatisfaire que lui ſeul, & de ne ſe diſtinguer que par une facilité ſtérile.

Des artiſtes ſe ſont fait une réputation par leur *fécondité*; on n'a pu refuſer de l'eſtime à une qualité qui, ſuppoſant un travail facile, ſuppoſe auſſi la connoiſſance & la pratique d'un grand nombre de moyens de l'art: mais cette réputation n'égalera jamais celle qu'on accorde à des ouvrages réflechis. Le Tintoret, le Giordano ne partageront jamais la gloire des artiſtes de la premiere claſſe, de ceux dont les ouvrages ſont le fruit d'une penſee profonde & profondément exprimée.

Il faut bien remarquer que la *fécondité* n'eſt jamais qu'une qualité d'exécution, & que les artiſtes ſages & ſévères, qui n'ont fait aucun ouvrage ſans en bien penſer le ſujet, ſans en bien raiſonner toutes les parties,

ne ſe ſont jamais ſignalés par une extrême *fécondité*.

C'eſt ſur-tout un malheur pour les jeunes artiſtes, de vouloir ſe diſtinguer par la *fécondité* dans l'âge où ils ne devroient ſe piquer que d'une étude opiniâtre. Ils pourront acquérir la ſorte d'eſtime qu'on accorde aux productions de la main; ils n'obtiendront jamais celle qui eſt réſervée aux productions de la penſée.

Il ne faut pas confondre la *fécondité* avec l'abondance des idées, qualité qui tient au génie. Les artiſtes les plus féconds en idées, n'ont pas été les plus féconds en ouvrages.

Si l'on appelle idée cette première penſée encore vague dont il réſulte un croquis, il ne ſera pas difficile d'être *fécond*. J'appelle penſée dans les arts cette opération de l'eſprit qui dirigeoit toutes les parties des chefs-d'œuvres de Raphaël, du Pouſſin, &c. la parfaite obſervation de toutes les convenances, l'expreſſion la plus conforme à la ſituation de chaque perſonnage, & les moindres parties du tableau concourant à l'expreſſion principale que l'auteur s'eſt propoſée pour objet.

On comprendra ſans doute que nous n'attaquons ici que l'abus & l'excès de la *fécondité*. Un artiſte aſſidu, s'il eſt né avec des diſpoſitions heureuſes, acquerra aſſez de facilité pour produire un grand nombre d'ouvrages. Le Pouſſin, qui n'a jamais emprunté le ſecours d'une main étrangère, peut être mis au nombre des artiſtes féconds. Mais le précepte de Boileau convient auſſi bien aux artiſtes qu'aux poëtes.

Hâtez-vous lentement quelqu'ordre qui vous preſſe,
Et ne vous piquez pas d'une folle vîteſſe.

(*Article de M.* LEVESQUE.)

FERME, (adj.) FERMETÉ (ſubſt. fém.). La *fermeté* eſt le contraire de la *molleſſe*, & eſt oppoſée à *l'indéciſion*. Le ſavant artiſte ſait où il doit poſer la touche; il a donc une touche *ferme* & décidée. Celui qui n'a pas une connoiſſance aſſez profonde de ſon art & de la nature, fait en tâtonnant ce que l'autre exécute avec sûreté, & ſa touche eſt *indéciſe*. Il voudroit diſſimuler ſon ignorance; il craint en quelque ſorte de prononcer ce qui ne ſera peut-être qu'une erreur, & ſa touche eſt molle. On établit les maſſes avec *fermeté*, quand on poſſède bien la théorie des effets; on héſite ſur l'établiſſement des maſſes, quand on n'a ſur les effets qu'une théorie incertaine.

Pour ſe diſtinguer par un pinceau *ferme*, il faut avoir d'avance dans l'eſprit ce qu'on veut faire exécuter au pinceau. On aura un pinceau mou, ſi l'on eſt obligé de chercher ſur la toile ce qui devroit être dans la penſée, ſi l'on ne ſait pas ce que l'on va produire avant de l'avoir produit, & le réſultat de cette opération indéciſe ſera de fatiguer la couleur.

L'artiſte eſt menacé d'avoir tous ces défauts, ſi, content d'étudier la théorie de ſon art, il néglige de le pratiquer avec aſſez de conſtance: car la *fermeté* des opérations manuelles de l'art ſuppoſe l'habitude d'opérer. On a connu de tout temps des artiſtes qui ſe faiſoient admirer quand ils parloient de leur art, & qui étoient loin d'exciter l'admiration quand ils vouloient le pratiquer. On en a vu qui donnant de grandes eſpérances au commencement de leur carrière, les ont détruites quand ils eurent acquis des connoiſſances plus étendues de l'art, parce que n'ayant pas la tête aſſez ſaine pour mettre en bon ordre ces connoiſſances trop multipliées

pour eux, ils en étoient embarraſſés quand ils vouloient en faire uſage.

La *fermeté* du pinceau, celle de la touche, ſuppoſent l'aſſurance de la main. On perd ces qualités quand on n'opére plus que d'une main tremblante & affoiblie. Mais ſi la vieilleſſe ôte au ſavant artiſte la *fermeté* de la touche, elle lui en laiſſe la juſteſſe. Le peintre qui n'a eu qu'une belle exécution, perd tout avec les années; le peintre qui a dû ſa gloire aux plus grandes parties de l'art, conſerve encore de quoi la ſoutenir. C'étoit d'une main tremblante que le Pouſſin peignoit ſon célèbre tableau du déluge : quand on le regarde à une diſtance convenable, on admire le génie de l'artiſte; quand on le conſidère de près, on reconnoît l'infirmité du vieillard; un ſentiment de compaſſion pour le grand artiſte ſe mêle à la ſenſation qu'excite le chef-d'œuvre, & la rend encore plus vive. (*Article de M.* LEVESQUE.)

FEU (ſubſt. maſc.) terme de la langue générale pris au figuré dans les langages de tous les arts..

On écrit avec *feu* des vers, des compoſitions d'éloquence, on peint avec *feu*; & ce mot qu'on employe aſſez ſouvent comme ſynonyme d'enthouſiaſme, doit être commun à tous les arts, puiſqu'ils en ſont tous ſuſceptibles.

On ne peut commander à un artiſte de peindre avec *feu*; c'eſt comme ſi on lui diſoit; Ayez du génie. On peut lui dire, vous peignez avec trop de *feu*, parce qu'on peut conſeiller à quelqu'un qui poſsède un bien de ne pas le prodiguer. On peut donc donner des conſeils au génie; mais le génie reſſemble aux paſſions; ſans

ſans paſſions l'homme n'eſt rien, mais pour qu'il ſoit vertueux, il faut qu'elles ſoient maîtriſées.

S'il n'y a pas dans l'ame d'un artiſte une étincelle du *feu* des arts, on tenteroit envain de l'y allumer; mais ſi ce *feu* eſt trop ardent, le tempérer eſt le ſeul effet que puiſſent produire les froids préceptes.

Quelques artiſtes, comme Michel-Ange des Batailles, Sneyders, Deſportes, ſe ſont diſtingués par le *feu* qu'ils ont répandu même dans les objets de la *nature morte*, & d'autres comme Weeninx, Hon de Koeter, Mignon, par une vérité précieuſe, preſque ſervile & plus froide. Les premiers, remplis des caractères diſtinctifs des formes, de la couleur & des accidens principaux, ont indiqué ſouvent par une façon de peindre qu'on peut appeller chaude, c'eſt-à-dire, avec un pinceau rapide, avec une touche hardie & expreſſive, ce qu'ils ont dédaigné de rendre avec patience & fidélité d'imitation; les autres manquant de ce *feu* qui donne à la broſſe une impatience créatrice, ont employé toutes leurs facultés à imiter juſques aux moindres détails, à ſoigner leur manière de peindre, à careſſer leur couleur, en conſervant l'éclat & le précieux de leurs teintes: ils ſont vrais & ſouvent froids; les autres font deviner la vérité ſans la dire exactement: ainſi dans l'éloquence tel orateur dit tout avec le plus grand ſoin, tel autre dit plus en ne diſant qu'à moitié; l'un conduit, l'autre entraîne.

Quant aux objets animés, ils allument le *feu* du génie des artiſtes; ils les peignent avec chaleur, avec enthouſiaſme, & cette chaleur qui de l'objet a paſſé au peintre, paſſe encore à ceux qui voyent ſon tableau.

Une nation vive & légère eſt ſuſceptible de *feu* &

de chaleur ; je ne ſçai ſi l'enthouſiaſme ne tient pas à des impreſſions plus concentrées. Les Grecs ont donné des preuves d'enthouſiaſme, les Italiens de chaleur ; nous avons ſouvent un *feu* qui approche de l'un & même de l'autre. On ſe fait quelquefois enthouſiaſte par l'effet d'un feu ſubit & de peu de durée. On pourroit donc diſtinguer une différence entre la ſignification d'enthouſiaſte & l'idée qu'inſpire le mot enthouſiaſme. Je ne dois pas m'étendre davantage ſur ces nuances délicates dans leſquelles il eſt trop facile de ſe tromper ; mais je dois, d'après mon plan, adreſſer quelques obſervations à la jeuneſſe des arts.

Si vous vous ſentez pleins de *feu* avant de commencer à peindre, mefiez-vous ſouvent, jeunes artiſtes, de cette flamme trop prompte. Pour qu'elle ſoit durable, il faut qu'elle s'allume graduellement par le travail même.

Si vous êtes froids en travaillant, réfléchiſſez à tout ce que votre ſujet peut comporter d'intéreſſant ; mais ſi ce moyen n'eſt pas ſuffiſant, ſortez de votre attelier, allez voir la nature, ou d'excellens ouvrages. Les efforts que vous feriez ſeroient ſtériles, ils ſeroient même dangereux ; car les efforts énervent d'autant plus qu'ils ont moins d'effet. (*Article de M.* WATELET.)

FEU. Le *feu* dans les écrits (on peut ajouter dans les ouvrages des arts) ne ſuppoſe pas néceſſairement de la lumière & de la beauté, mais de la vivacité, des figures multipliées, des idées preſſées. Le *feu* n'eſt un mérite dans le diſcours & dans les ouvrages, que quand il eſt bien conduit. On a dit que les poëtes étoient animés d'un *feu* divin quand ils étoient ſublimes ; on n'a point de génie ſans *feu* ; mais on peut avoir du *feu*

ſans génie. (*Article de M. de* VOLTAIRE *dans l'ancienne Encyclopédie.*)

Ce qu'on appelle *feu* dans les arts eſt ſouvent ce qu'on devroit appeller preſteſſe de compoſition, facilité d'exécution, abſence de réflexion & de jugement.

Le *feu* eſt toujours vif, mais la vivacité n'eſt pas toujours du *feu*; elle peut n'être qu'une turbulence puérile, une pétulence inſenſée.

Quelquefois on prend pour un *feu* divin, pour un ſublime enthouſiaſme, ce qui ſeroit mieux qualifié de fureur.

Raphaël qui ſe repréſentoit les perſonnages tels qu'ils devoient être dans la ſituation où il vouloit les peindre, qui ſe pénétroit de l'affection intérieure dont ils devoient être animés, avoit un *feu* bien plus vrai que tant de peintres dont on a vanté la chaleur, parce qu'ils éprouvoient des mouvemens déſordonnés, & les faiſoient paſſer dans leurs compoſitions.

Le mot *feu*, quand on parle des écrivains & des artiſtes, peut être regardé comme ſynonyme du mot enthouſiaſme, qui lui-même ſignifie la préſence intérieure d'un Dieu : mais le ſage qu'un Dieu ſemble animer n'a-t-il pas un plus véritable enthouſiaſme que l'énergumene qui écume comme la Pythie ?

Ces mots *feu*, *enthouſiaſme*, ont perdu bien des artiſtes & des écrivains, qui ont cru que le déſordre, l'abſence de la raiſon, le mépris des principes & des convenances étoient de l'*enthouſiaſme* & du *feu*. (*Article de M.* LEVESQUE.)

F I

FIDÉLITÉ (ſubſt. fém.) La *fidélité* dans les arts eſt une vérité d'imitation; mais cette vérité doit être re-

lative à l'intention de l'artiſte & ſe trouve ſubordonnée aux *moyens de l'art*.

Le peintre qui penſe que pour être *fidèle* dans la repréſentation d'un objet, il eſt néceſſaire d'en imiter avec une recherche minutieuſe les plus petits details, eſt dans la même erreur que le poëte qui, dans ſes récits, ſe croit obligé de décrire les plus petites circonſtances ou les plus petits accidens.

La *fidélité* louable que le Peintre doit à la nature, eſt de rappeller, par l'imitation qu'il en fait, les principales ſenſations qu'elle occaſionne, les principaux effets qu'elle nous tranſmet, & par conſéquent ſes formes les plus caractériſtiques, relativement à l'intention qu'il a, s'il eſt libre, ou à la deſtination de ſon ouvrage, ſi cet ouvrage lui eſt demandé.

D'après ce que je viens de dire, il eſt donc des occaſions où la *fidélité* minutieuſe que j'ai blâmée généralement, deviendra louable. Tel eſt juſqu'à un certain point, le genre du portrait; telle eſt la repréſentation des fleurs, des fruits, des plantes, des inſectes; celle enfin des objets qu'on deſtine à inſtruire de quelque découverte ſcientifique, ou comme je l'ai indiqué, en nommant les fleurs & les fruits, lorſqu'il s'agit de repréſenter des objets inanimés, dont l'imitation n'a d'intérêt que cette *fidélité*, qui s'étend juſqu'à l'exactitude.

La *fidélité* la plus minutieuſe devient le premier des devoirs quand on deſſine ou peint quelques objets de la nature pour ſervir à l'étude de l'hiſtoire naturelle. On demande alors l'imitation la plus exacte, & non de l'intérêt, ou plutôt cette exactitude eſt alors le plus grand intérêt dont ces objets ſoient ſuſceptibles.

Plus les objets qu'on peint ſe trouvent dénués de mouvement, d'action & d'expreſſion, plus la *fidélité* dans les détails devient indiſpenſable.

Cette *fidélité* conſiſte alors principalement dans l'exactitude des formes, de la couleur & dans la repréſentation des *accidens*.

Un artiſte qui borne ſon talent à repréſenter des uſtenſiles, des vaſes, des inſtrumens, des étoffes, des tapis, des animaux morts, des mets préparés pour la nourriture, eſt ſans reſſources pour inſpirer ce qu'on entend par *intérêt* ou *ſentiment*, puiſqu'il n'a à repréſenter aucune action, même aucun mouvement. S'il ne fait donc que rappeller d'une manière vague ces ſortes d'objets, cette *nature* qu'en terme d'art on appelle la *nature-morte*, ſon ouvrage me laiſſera dans une indifférence abſolue. Mais ſi je ſuis arrêté par une grande *fidélité* d'imitation, par une vérité extraordinaire qui me repréſente la forme générale & particulière d'un objet, les qualités viſibles & palpables des ſubſtances qui le compoſent, les détails accidentels dont ils ſont ſuſceptibles; alors un amuſement mêlé d'étonnement & de curioſité prend la place de l'intérêt véritable que je ne puis eſpérer. Je me plais à voir l'art diſputer avec ſa nature; je ſens une ſurpriſe agréable à remarquer la difficulté ſurmontée, & je ſuis complettement ſatisfait, ſi je me ſuis vu tout près d'être trompé.

Par exemple, ſi le relief d'un médaillon de ſculpture eſt imité avec tant de *fidélité*, que je ſois tenté d'y porter la main, pour décider mon jugement, cette incertitude momentanée, cette erreur de mes ſens me fait ſourire, en me donnant un plaiſir auquel je ne m'attendois pas; car l'erreur des ſens ne bleſſe pas

l'amour-propre comme l'erreur de l'eſprit. Si dans la repréſentation peu intéreſſante d'un tapis, je crois appercevoir le velouté de la ſoie ou de la laine & les points du tiſſu, j'admire un art qui me fait une illuſion dont j'ai peine à me défendre; ſi, dans l'image d'un lièvre mort, je crois ſentir la moleſſe & la fineſſe du poil; dans un oiſeau, le duvet de la plume, je me complais à recevoir, par la vue, les ſenſations que je n'attendois que du toucher. Il en eſt ainſi du deſir que j'aurois de manger la pêche que m'offre un tableau, de ſentir la roſe qui y eſt peinte.

Voilà, en général, les conſidérations qu'on peut faire ſur la *fidélité* de la peinture, & elles peuvent être appliquées en partie à la poéſie, & même à preſque tous les arts libéraux.

La *fidélité* de la poéſie imitative conſiſte à faire paſſer à l'eſprit, par l'organe de l'ouïe, quelques-unes des impreſſions que feroient éprouver aux autres ſens les objets que décrit le poëte.

L'imagination, aidée par l'harmonie imitative, aime auſſi cette ſorte d'illuſion, à laquelle elle ſe prête avec indulgence. Elle fait volontiers les frais néceſſaires pour ſe repréſenter les traits, les actions, les objets que rappellent certains ſons, certains rhythmes; & confondant les droits particuliers de chacun des ſens, elle croit voir & toucher même, tandis qu'elle ne fait qu'entendre.

La *fidélité* des récits eſt, à pluſieurs égards, de la même nature. Auſſi, lorſque celui qui raconte & qui décrit n'a pas d'impreſſions intéreſſantes à faire paſſer dans l'ame de ſes auditeurs, ou de ſes lecteurs, on aime de lui les détails les plus exacts, des deſcriptions *fi-*

dèles juſqu'à être ſerviles ; l'éloquence & la poéſie ont leurs portraits & leurs peintures de genre, ainſi que l'art dont je traite.

On ſeroit donc moins *fidèle* qu'il ne convient, en mettant dans les grands genres la *fidélité* minutieuſe qui ne convient qu'aux genres moins importans, & l'on ne peindroit pas convenablement ces genres, ſi, pour ſe montrer trop grand peintre, on ne donnoit pas l'idée des détails qui en font l'intérêt.

Il eſt vrai cependant qu'il eſt dans la peinture un art de faire imaginer des détails qui, à l'examen, ne ſe trouvent qu'habilement indiqués. Cette maniére vraiment magique, eſt celle de quelques peintres ſupérieurs aux genres dont ils ſe ſont occupés : d'ailleurs les ouvrages de ces magiciens ont cependant beſoin d'être vus à une certaine diſtance, & la nature de pluſieurs des objets dont j'ai voulu parler engage à examiner les imitations qu'on en fait d'auſſi près qu'on ſe plairoit à obſerver les modèles. On approche de ſes yeux une roſe ; on veut en approcher la repréſentation. C'eſt ce qui fait qu'on exige naturellement un plus grand fini dans le portrait d'une jeune fille que dans celui d'un vieillard : l'une de ces imitations peut-être *heurtée*, l'autre demande à être *careſſée*.

Mais venons à quelques conſeils de *fidélité* pour les jeunes artiſtes. Il n'eſt pas hors d'œuvre de leur prêcher quelquefois cette vertu.

Soyez *fidèle* quant à votre art généralement, aux formes & aux effets conſtitutionnels & caractériſtiques.

Les formes conſtitutionnelles d'une figure ſont celles qu'elle reçoit de ſa charpente, celles que lui donnent

indiſpenſablement ſes os, leurs jointures & les muſcles qui les font agir.

Les formes caractériſtiques ſont diſtinguer par leurs différences les âges, les ſexes & les tempéramens.

Les effets conſtitutionnels ſont les effets qui accompagnent habituellement les objets.

Les effets caractériſtiques ſont ceux qui ſont les plus relatifs à l'intention que vous avez en peignant tel ou tel objet, ou à la deſtination de votre ouvrage.

Votre *fidélité* doit donc conſiſter, par rapport aux formes, à vous attacher principalement à celles qui conſtituent le mieux l'objet, relativement au genre que vous traitez; & quant aux effets, à vous fixer à ceux qui doivent le mieux exciter la ſenſation que vous deſirez produire. Un arbre a des formes communes à tous les arbres, & il a de plus celles que ſon caractère particulier lui donne : il a encore celles de la circonſtance que vous lui ſuppoſez. Il en eſt de même de tous les objets.

Ces diſtinctions générales, que je ne fais que vous indiquer, embraſſent (comme vous devez le ſentir) la *fidélité* due à l'hiſtoire, aux convenances, au *coſtume*, à certaines conventions mêmes; elles embraſſent enfin tous les genres de *fidelité* qu'impoſe votre art. Si on les détailloit, ils paroîtroient ſi étendus, que vous en ſeriez peut-être effrayé; mais votre reſſource eſt l'indulgence néceſſaire & convenue qu'on vous accorde, & dont il ne vous eſt cependant pas permis d'abuſer. (*Article de M.* WATELET.)

FIER & FIERTÉ. On dit *fierté de pinceau*, *une touche fière*; cela ſignifie un pinceau hardi, une touche

expreſſive, & ces qualités appartiennent au génie de l'artiſte, d'où elles ſe communiquent à ſa main & aux moyens qu'elle employe pour reſter empreinte dans ſes ouvrages.

On employe plus ordinairement ces expreſſions, en parlant du genre de l'hiſtoire, que des autres; en parlant de la repréſentation des êtres vivans, que de ceux qui, étant ſans mouvement, ſont incapables d'énergie.

Cependant on s'en ſert quelquefois encore, en parlant de la manière de quelques peintres qui ont peint des objets morts, tels que des uſtenſiles, des fruits, des objets peu intéreſſans par eux-mêmes; tels qu'on en voit dans des tableaux de Michel-Ange des Batailles, de Baptiſte, de Deſportes.

Alors cette *fierté* eſt attribuée uniquement à la manière décidée, prompte & hardie, avec laquelle ces objets, tout indifférens qu'ils ſont en eux-mêmes, ſont peints, touchés, maîtriſés &, pour ainſi dire, animés. On penſe bien que ces qualités s'ennobliſſent cependant lorſqu'elles ſe trouvent employées dans l'imitation des actions nobles, des grandes expreſſions des paſſions héroïques, & qu'elles ſont un peu exagérées lorſqu'il s'agit d'objets moins importans.

Dans les premières, ces expreſſions *fier* & *fierté*, conviennent & au ſujet peint & à l'artiſte: dans les autres, elle ne ſe rapportent qu'au ſeul artiſte.

D'où il réſulte une obſervation: c'eſt que plus le genre eſt intéreſſant dans tous les arts, plus on aime à confondre tellement le mérite de l'artiſte avec l'intérêt du ſujet, qu'ils ne faſſent qu'un; que l'artiſte même eſt, dans les momens d'émotion, tout-à-fait

oublié pour ne s'occuper que de l'illuſion qu'il cauſe ; & que moins le genre eſt intéreſſant, plus le ſpectateur conſent & prend plaiſir même à s'occuper de l'artiſte, préférablement à tout, de manière qu'il oublie le ſujet, pour s'occuper entièrement de l'artiſte. (*Article de M.* WATELET.)

FIGURE. Peindre la *figure* ou faire l'image de l'homme, c'eſt premièrement imiter toutes les formes poſſibles de ſon corps.

C'eſt ſecondement le rendre avec toutes les nuances dont il eſt ſuſceptible, & dans toutes les combinaiſons que l'effet de la lumière peut opérer ſur ces nuances.

C'eſt enfin faire naître à l'occaſion de cette repréſentation corporelle, l'idée des mouvemens de l'ame.

Cette dernière partie a été ébauchée dans l'article *Expreſſion*. Elle ſera développée avec plus de détail au mot *Paſſion*, & n'a pas le droit d'occuper ici une place.

Celle qui tient le ſecond rang dans cette énumération, ſe rapporte aux mots *Harmonie*, *Couleurs*, *Lumière*. La première ſeule aſſez abondante, fera la matière de cet article.

Il s'agit donc ici des choſes principales, qui ſont néceſſaires pour bien imiter toutes les formes poſſibles du corps de l'homme, c'eſt-à-dire, ſes formes extérieurement apparentes dans les attitudes qui lui ſont propres.

Les apparences du corps de l'homme ſont les effets que produiſent à nos yeux ſes parties extérieures ; mais ces parties ſoumiſes à l'action des reſſorts qu'elles renferment, reçoivent d'eux leurs formes & leurs mouvemens, ce qui nous fait naturellement remonter aux

lumières anatomiques qui doivent éclairer les artiſtes.

C'eſt ſans doute ici la place d'inſiſter ſur la néceſſité dont l'anatomie eſt à la peinture. Comment imiter avec préciſion, dans tous ſes mouvemens combinés, une *figure* mobile, ſans avoir une idée juſte des reſſorts qui la font agir? Eſt-ce par l'inſpection réitérée de ſes parties extérieures? Il faut donc ſuppoſer la poſſibilité d'avoir continuellement ſous les yeux cette *figure*, dans quelque attitude qu'on la deſſine. Cette ſuppoſition n'eſt-elle pas abſurde? mais je ſuppoſe qu'elle ne le ſoit pas. Ne ſera-ce pas encore en tâtonnant & par haſard qu'on imitera cette correſpondance préciſe des mouvemens de tous les membres & de toutes les parties de ces membres, qui varie au moindre changement des attitudes de l'homme?

Quel aveuglement de préférer cette route incertaine à la connoiſſance aiſée des parties de l'anatomie, qui ont rapport aux objets d'imitation dans leſquels ſe renferme la peinture! Que ceux à qui la pareſſe, le manque de courage, ou le peu de connoiſſance de l'étendue de leur art, font regarder l'anatomie comme peu néceſſaire, reſtent donc dans l'aveuglement dont les frappe leur ignorance, & que ceux qui ambitionnent le ſuccès, aſpirent non-ſeulement à réuſſir, mais à ſavoir pourquoi & comment ils ont réuſſi.

Il eſt inutile, il ſeroit même ridicule à l'artiſte qui veut poſſéder ſon art, de chercher, par l'étude de l'anatomie, à découvrir ces premiers agens imperceptibles, qui forment la correſpondance des parties matérielles avec les ſpirituelles. Ce n'eſt pas non plus à acquérir l'adreſſe & l'habitude de démêler, le ſcapel à la main, toutes les différentes ſubſtances dont nous ſommes

compoſés, qu'il doit employer un tems précieux. Une connoiſſance abrégée de la ſtructure du ſquelette de l'homme; une étude un peu plus approfondie ſur les muſcles qui couvrent les os, & qui obligent la peau qu'ils ſoutiennent à fléchir, à ſe gonfler, ou à s'étendre : voilà ce que l'anatomie offre de néceſſaire aux artiſtes pour guider leurs travaux. Eſt-ce de quoi les rebuter, & quelques ſemaines d'étude, quelques inſtans de réflexion, feront-ils acheter trop cher des connoiſſances indiſpenſables?

Nous allons raſſembler ici la plus grande partie de ce que le peintre doit connoître de l'oſtéologie & de la myologie, & nous joindrons à cette énumération le ſecours des planches, auxquelles ſe rapporteront les ſignes que nous ſerons obligés d'employer.

Enſuite nous donnerons au mot *Proportion* les différentes meſures ſur leſquelles on a établi, par une convention à-peu-près générale, la beauté des *figures*.

Le ſquelette de l'homme eſt l'aſſemblage des parties ſolides du corps, que l'on nomme les *os*.

Cet aſſemblage eſt la charpente de la *figure*, & l'on peut en diviſer les parties principales en trois, qui ſont la *tête*, le *tronc* & les *extrémités*.

La *tête* qui a à-peu-près la *figure* d'un oval applati des deux côtés, eſt compoſée d'*os*, qui preſque tous font appercevoir leurs formes au travers de la peau & des parties charnues qui les couvrent. Je fais cette remarque, & j'y inſiſte, parce que rien ne donne un air de vérité aux *têtes* que l'on peint, comme la juſte indication des *os* qui forment des plans différens, qui indiquent le trait des parties, & qui déterminent les effets des ombres & des jours.

Voyez pour l'explication ſuivante les deux *figures* oſtéologiques dont l'une repréſente une tête vue de face, & l'autre, la même tête vue de profil.

Parmis les *os* qui ſe font appercevoir extérieurement dans la *tête*, il faut remarquer l'*os du front* A, appellé l'*os coronal*. Sa ſurface liſſe & polie, qui n'eſt preſque couverte que par la peau, rend cette partie plus propre à réfléchir la lumière : ainſi, dans les *figures* éclairées d'en haut, elle eſt toujours la plus lumineuſe. Cet *os* qui fait une partie de l'enchaſſement des yeux, trace encore le contour de la partie du ſourcil, & cet enchaſſement grand & ouvert donne un caractère très-majeſtueux & très-noble aux *figures*.

a. Eſt la *ſuture* du *coronal*; je n'inſiſte pas ſur ces jointures des *os* du *crâne* que l'on nomme *ſutures*, parce qu'elles ſont inutiles aux peintres. Je me contenterai de les indiquer.

b. Eſt la *ſuture ſagittale*.

B. Indique la cavité des yeux, qu'on nomme *orbite*. Cette cavité deſtinée à contenir le globe de l'œil, eſt formée en partie par le *coronal* & en partie par le *zigoma* ; elle influe, comme je l'ai dit, ſur la beauté de l'enſemble. La nobleſſe de la *tête* dépend beaucoup de cette partie; elle eſt extérieurement couronnée par le ſourcil & renferme les ſix muſcles de l'œil, la *membrane conjonctive* qui forme le blanc de l'œil, l'*iris* ou *l'arc-en-ciel*, au milieu duquel eſt la pupille ou prunelle.

C. Marque les *os* du nez. Ces *os* peu éminens forment, en ſe joignant, une voûte, & finiſſent par deux cartilages adhérens aux extrémités inférieures des *os* du nez ; ils ſe joignent auſſi dans leur côté ſupérieur

comme les *os* du nez; ils ſont aſſez larges, mais ils s'étréciſſent & s'amolliſſent à meſure qu'ils approchent du bout du nez. Deux autres cartilages, attachés aux extrémités inférieures de ceux-ci, forment les aîles du nez.

Les formes du nez pourroient trouver ici leur place; mais pour ne point interrompre la deſcription des *os*, nous renvoyons au mot *Proportion*, ainſi que pour toutes les règles ou les obſervations qui peuvent avoir rapport aux formes accidentelles des parties.

D. Les *os* des joues.

E. La mâchoire ſupérieure.

F. La mâchoire inférieure. Celle-ci fait le trait du menton & de tout le bas de la *tête*; elle a un mouvement qui lui eſt particulier, car la mâchoire ſupérieure eſt immobile.

G. Les dents. Elles varient dans leur nombre, & même dans leur forme; mais il eſt peu d'uſage dans la peinture de les faire paroître, à moins que ce ne ſoit dans la repréſentation de quelques paſſions, dans les mouvemens deſquelles elles ſont quelquefois apparentes, comme dans la joie, le rire, la douleur, la colère, le déſeſpoir, ainſi que nous le dirons au mot *Paſſion*.

Figure 2. *A. Os* du *ſinciput*, nommé le *pariétal*; il y en a deux. Ils ſont minces, preſque quarrés, & tant ſoit peu longs; ils ſe joignent à l'*os* du front, par le moyen de la *future coronale*.

B. L'*os temporal*. Cet *os* eſt double, ainſi que le pariétal: il eſt ſitué dans la partie inférieure des côtés du crâne.

C. Le *zigoma*, ſous lequel paſſe le muſcle temporal.

Cet *os* eſt triangulaire ; ſa partie ſupérieure contribue à former la circonférence de l'*orbite*, comme je l'ai déjà dit. Il ſe joint à l'*os* du front par le petit angle de l'œil : il s'avance un peu en dehors, pour former la partie la plus élevée de la joue.

a. Suture coronale.

b. Suture ſagittale.

c. Suture qui joint l'*os* des tempes avec l'*os* coronal & le ſinciput.

d. Dents de devant, appellées *inciſives.*

e. Dents latérales, appellées *canines.*

f. Dents poſtérieures, appellées *molaires.*

Je n'ai point parlé de l'*os occipital* qui forme le derrière de la tête ; parce qu'excepté dans la vieilleſſe, il eſt ordinairement orné & couvert par la chevelure, qui commence au haut du front, & qui s'étend le long des oreilles, juſqu'à la première *vertèbre* du cou.

La ſeconde partie du ſquelette de l'homme eſt le *tronc* ; il eſt compoſé de l'*épine du dos*, des *côtes*, des *clavicules*, du *ſternum*, de *l'omoplate*, & du *baſſin* ou des *os innominés.*

Deux *figures* de ſquelette, l'une vue de face & l'autre par derrière, ſont ſuffiſantes pour donner une idée de la forme & de la place de ces *os.* Les lettres ſont communes aux deux *figures.*

Figure 1. & 2. du ſquelette. *A.* Eſt ce qu'on nomme l'*épine du dos ;* c'eſt une colonne d'*os* différens qui ſont articulés les uns avec les autres, & attachés mutuellement par des *cartilages*, dont les uns ſont flexibles, les autres immobiles ; cette chaîne ou colonne d'*os* s'étend depuis la première *vertèbre* du cou juſqu'au coccyx, & les charnières de chaque *vertèbre* procurent

le mouvement du dos en différens ſens. Il y a vingt-quatre vertèbres, dont les noms ſeroient hors-d'œuvre ici. Pour la forme de l'*épine du dos*, comme elle intéreſſe le peintre, puiſqu'elle forme les piéces principales de la charpente du corps, je remarquerai que la partie des *vertèbres* du cou avance en dedans, c'eſt-à-dire, vers le devant de la tête : celle du dos au contraire ſe courbe en dehors pour élargir la cavité de la poitrine ; celle des *lombes* rentre, & la dernière, qui eſt celle de l'*os ſacrum*, ſe rejette encore en dehors. Deux parties de ces *os* ſont ſur-tout apparentes au travers de la peau, celle du dos & celle des lombes. Ce qui oblige, en deſſinant le nud, d'en faire ſentir la formie, ſur-tout dans les attitudes oú l'homme ſe courbe en avant, comme on le voit dans la *fig.* 2. du ſquelette.

B. Les deux *clavicules* ſont deux *os* qui ſe découvrent ſenſiblement dans les hommes, ſur-tout dans certains mouvemens, comme d'étendre les bras, de ſe courber en arrière, &c. ils ont à-peu-près la forme de la lettre *S* ; ils ſont placés du côté de la face à la baſe du cou. Chacune des *clavicules* s'articule avec le *ſternum* pardevant, & du côté des bras avec l'*omoplate*.

C. Le *ſternum* eſt ſitué au milieu de la poitrine : cet *os* eſt toujours immédiatement vers la peau. Il n'eſt point couvert de chair ; delà vient que l'on y voit le bout des côtes qui y ſont appuyées, à moins que la graiſſe n'en empêche, comme il arrive aux femmes, & quelquefois aux jeunes hommes.

D. L'épaule ou l'*omoplate* eſt d'une configuration aſſez compliquée, dont il faut bien connoître les parties, ſi l'on veut comprendre le jeu des muſcles qui

ont

ont rapport au mouvement des bras, parce que la plupart de ces muſcles y prennent leur origine. Cet *os* d'ailleurs eſt apparent dans un grand nombre de mouvemens. Sa forme irrégulière eſt aſſez ſemblable à celle d'un triangle ſcalene ; ſa ſurface externe eſt tant ſoit peu convexe : voici les principales parties.

a. La baſe qui regarde l'*épine du dos.*

b. La côte inférieure.

c. La côte ſupérieure.

d. L'angle ſupérieur.

e. L'angle inférieur.

f. La partie cave ou intérieure, inutile au peintre.

g. La partie extérieure.

h. L'épine.

i. L'extrémité de l'épine, appellée *acromion.*

Il y a douze côtes de chaque côté ; elles ſont marquées dans la *fig.* première, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12 : elles ſont courbes & à-peu-près ſemblables à des ſegmens de cercle ; elles tiennent aux *vertèbres* par une de leurs extrémités. Les unes au nombre de ſept, s'appellent *vraies* & s'articulent avec le *ſternum ;* les cinq autres qui ſuivent ces premieres, & qui ont le nom de *fauſſes-côtes*, ne touchent point au *ſternum*, mais à un cartilage mobile qui prête dans pluſieurs mouvemens du corps ; ce qui doit faire paroître extérieurement cet endroit moins ſoutenu & moins ſaillant.

La baſe du *tronc* eſt compoſée de deux grands *os* qui ſe réuniſſent dans les adultes & n'en font qu'un : ils ſe nomment les *os innominés.* On y diſtingue trois parties.

E. La partie ſupérieure des *os innominés*, formée par l'*os* des *iſles*.

F. La partie inférieure & antérieure, compoſée des *os pubis*.

G. La troiſième qui eſt inférieure auſſi, mais poſtérieure, ſe nomme *iſchium*. Cet *os* a une grande cavité qui reçoit la tête du *fémur*.

La baſe du *tronc*, dont les *os* ſont plus remarquables dans les hommes, deſſine la forme des hanches. Sa ſtructure, plus évaſée dans les femmes, occaſionne des apparences qu'il faut étudier avec ſoin, parce qu'elles contribuent principalement à diſtinguer le caractère différent de la *figure* dans l'un & l'autre ſexe.

Voilà les deux premières diviſions du ſquelette; la dernière comprend les extrémités ſupérieures & les extrémités inférieures. Dans les ſupérieures, *H.* l'*os* du bras s'appelle *humerus*; il porte à ſa plus haute extrémité une tête ronde, qui eſt reçue dans la cavité plate du cou de l'*omoplate*: l'extrémité inférieure à deux apophyſes ou protubérances.

I. L'*os* du coude, eſt accompagné d'un autre *K.* appellé *radius* ou *rayon*, qui eſt plus gros par en bas que l'*os* du coude, tandis que celui-ci le ſurpaſſe en groſſeur dans la partie ſupérieure. L'*os* du coude ſert à fléchir & étendre le bras; le *rayon* ſert à tourner la main, & ces deux *os* enſemble s'appellent l'*avant-bras*.

A leur extrémité inférieure ſe trouvent huit oſſelets de différente *figure* & groſſeur, ſitués en deux rangs de quatre chacun. Le premier rang s'articule avec le *radius* & forme le *carpe L.* le ſecond rang s'articule avec le premier & forme le *métacarpe M.* celui-ci eſt comme le *carpe*; il eſt compoſé de quatre *os* qui ré-

pondent aux quatre doigts *N*. Les doigts avec le pouce ſont formés de quinze *os*, dans chaque main : trois à chaque doigt nommés *phalanges*. Ils ſont un peu convexes & ronds vers le dos de la main, mais ils ſont creux & unis en dedans.

Les extrémités inférieures offrent premièrement l'*os fémur O*. ou l'*os* de la cuiſſe : il eſt le plus long des *os* de notre corps ; ſa partie antérieure eſt convexe & ronde, & ſa partie poſtérieure un peu creuſe.

L'extrêmité ſupérieure de cet *os* a trois *apophyſes*.

La première qui forme ſon extrémité eſt une groſſe tête ronde couverte d'un *cartilage*, qui eſt reçue dans la cavité de l'*iſchium*, où elle eſt attachée.

La ſeconde ſe nomme le *grand trochanter*. C'eſt une éminence aſſez groſſe, ſituée à la ſurface externe du *fémur*, préciſément à l'extrémité du cou : elle eſt inégale, parce qu'elle ſert d'inſertion à quelques muſcles.

La troiſième s'appelle le *petit trochanter*. Il eſt ſitué dans la partie poſtérieure du *fémur*. Il eſt un peu plus bas & plus petit que l'autre.

L'extrémité inférieure du *fémur* ſe diviſe par le milieu en deux éminences ; l'une eſt externe & l'autre interne ; elles ſont reçues dans les cavités ſuperficielles du *tibia*, & l'eſpace qui ſépare les parties poſtérieures, donne paſſage aux nerfs de la jambe. Le genou porte un *os* rond appellé *rotule ;* il eſt large environ de deux pouces, aſſez épais, un peu convexe, couvert dans ſa partie antérieure d'un cartilage poli, & dont l'apparence extérieure eſt plus marquée dans les hommes que dans les femmes, & dans les vieillards que dans les enfans. Dans l'enfance il eſt mou, & il ac-

quiert une dureté d'autant plus grande qu'on avance plus en âge.

La jambe eſt compoſée de deux *os*, ainſi que l'*avant-bras*. L'interne qui eſt le plus gros ſe nomme le *tibia P.*, il eſt preſque triangulaire & ſon angle antérieur & un peu aigu, ſe nomme la *crête* du *tibia*. Cette partie eſt très-apparente & c'eſt elle qui forme le trait de la jambe, vue de profil. Son extrêmité inférieure, qui eſt beaucoup plus petite que la ſupérieure a une *apophyſe* remarquable qui forme la cheville interne du pied.

Le ſecond *os* plus petit ſe nomme le *péroné Q.* il eſt ſitué dans le côté extérieur de la jambe, & ſon extrémité ſupérieure, qui n'eſt pas ſi élevée que le genou, reçoit l'éminence latérale de l'extrémité ſupérieure du *tibia*, dans une petite cavité qu'il a dans le côté interne. Son extrémité inférieure eſt reçue dans la petite cavité du *tibia*, où il a une grande *apophyſe* qui forme la cheville externe. Le *tibia* & le *peroné* ne ſe touchent qu'à leurs extrémités.

Le pied, ainſi que la main, eſt compoſé de trois parties qu'on nomme le *tarſe R.*, *S.* le *métatarſe*, & *T.* les *doigts*. Le *tarſe* eſt compoſé de ſept *os*. Le premier eſt 1. l'*aſtragale* ou le talon. Le ſecond *os* du *tarſe* eſt 2. le *calcaneum*, dont l'*apophyſe* forme ce que nous appellons le *talon*, auquel s'insère le *tendon-d'Achille*. Les cinq *os* du *tarſe* ſont le *ſcaphoïde*, les trois *cuneïformes* & le *cuboïde*. Tous ces *os* plus ou moins intéreſſans pour le peintre, ſuivant la part qu'ils ont aux mouvemens & aux apparences extérieures, ſe joignent au *metatarſe*, qui eſt compoſé de cinq *os*. Celui qui ſoutient le gros doigt eſt le plus gros, celui qui ſoutient le doigt ſuivant eſt le plus long, les autres

ſont tous plus petits l'un que l'autre. Ils ſont plus longs que les *os* du *métacarpe*. Quant au reſte, ils reſſemblent à ceux du *métacarpe*, & ils ſont articulés de la même manière.

Enfin les doigts du pied ſont compoſés de quatorze *os* dans chaque pied. Le gros doigt en a deux, & les autres trois. Ils ſont la même choſe que les doigts de la main, & ſont ſeulement plus courts.

Voilà une idée ſuccincte des *os* du ſquelette dont la conformation doit être connue du peintre. Je vais en faire un récapitulation en forme de liſte avec les lettres qui ont rapport aux *figures*.

Première figure de la tête.

A. L'*os* du front.
a. La *ſuture* du *coronal.*
b. La *ſuture ſagittale.*
B. *Orbite* ou cavité des yeux.
C. Les *os* du nez.
D. Les *os* des joues.
E. La mâchoire ſupérieure.
F. La mâchoire inférieure.
G. Les dents.

Seconde figure de la tête.

A. *Os* du *ſinciput.*
B. L'*os* temporal.
C. Le *zigoma.*
a. *Suture coronale.*
b. *Suture ſagittale.*

c. *Suture* qui joint l'*os* des tempes avec le *coronal* & le *ſinciput*.

d. Les dents de devant, nommées *inciſives*.

e. Les dents latérales, appelées *canines*.

f. Les dents poſtérieures, appellées *molaires*.

Première & ſeconde figures du ſquelette.

A. L'*épine* du dos.

B. Les *clavicules*.

C. Le *ſternum*.

D. L'*omoplate*.

a. La baſe de l'*omoplate*.

b. La côte inférieure.

c. La côte ſupérieure.

d. L'angle ſupérieur.

f. La partie cave.

g. La partie extérieure.

h. L'*épine*.

i. L'*acromion*.

E. L'*os* des *iſles*.

F. L'*os pubis*.

G. L'*os iſchium*.

H. L'*humérus*.

I. L'*os* du coude.

K. Le *radius*.

L. Le *carpe*.

M. Le *métacarpe*.

N. Les doigts.

O. Le *fémur*.

P. Le *tibia*.

Q. Le *peroné*

R. Le *tarſe*.
S. Le *métatarſe*.
T. Les doigts.
1. L'*aſtragale*.
2. Le *calcaneum*.
Les côtes 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12.

Ce n'eſt pas, comme je l'ai déjà dit, la ſtructure intérieure de tous ces *os*, ou même leur nom, qu'il eſt eſſentiel aux peintres de connoître. Leurs formes extérieures, celles de leurs extrémités ſur-tout, qui compoſent les jointures, doivent être l'objet eſſentiel de leurs recherches. Ils ne doivent point ignorer les différens moyens par leſquels la nature prévoyante a préparé les articulations des membres, pour leur procurer préciſément les mouvemens qui conviennent à leur deſtination. Ces mouvemens en ſe développant, laiſſent ſouvent entrevoir la *figure* de l'extrémité des *os*, parce que les jointures ſont toujours moins chargées des parties charnues qui embarraſſeroient le jeu qu'elles doivent avoir, & que la peau plus tendue reçoit l'impreſſion des charnières qui ſe meuvent ſous cette enveloppe. Si l'étude des *os* eſt néceſſaire pour les raiſons que je viens d'expoſer, & ſi elle doit paſſer la première, on ſentira aiſément que la connoiſſance des muſcles, par ces mêmes raiſons, doit la ſuivre immédiatement, & qu'il eſt abſurde de la négliger.

Mais pour rendre plus facile l'explication que je vais donner, & la tourner totalement à l'utilité des artiſtes, j'ai employé un nombre de *figures*, dont je vais expliquer l'uſage. Les trois premières repréſentent ce qu'on appelle en terme de peinture l'*écorché*, c'eſt-à-dire, la figure humaine dépouillée de ſa peau &

offrant aux yeux les différens muſcles plus diſtincts & plus apparens que lorſqu'ils ſont voilés, pour ainſi dire, par les parties qui les couvrent dans le modèle vivant : cet écorché eſt ſuppoſé vu ſous trois aſpects différens, de face pardevant, *figure* première, par derrière, *figure* ſeconde, & de profil, *figure* troiſième. Les explications des muſcles, & les lettres qui les accompagnent, ont rapport premièrement à ces trois *figures* ; mais enſuite ces mêmes lettres ſe peuvent rapporter aux *figures* antiques deſſinées anatomiquement qui ſuivent, comme je vais le dire.

On a repréſenté la *figure* de l'Hercule, qu'on nomme *Hercule Farnèſe*, dépouillée de ſa peau, & vue ſous trois aſpects ſemblables à ceux ſous leſquels eſt gravé l'*écorché*, c'eſt-à-dire, par devant, par derrière & de profil. *Fig.* 4, 5 & 6 ; le *Gladiateur*, ſtatue connue & célèbre de même. *Fig.* 7, 8 & 9 ; enfin le *Laocoon* pareillement. *Fig.* 10, 11 & 12.

Les applications des muſcles de l'écorché ſe feront facilement des unes aux autres, & donneront une idée des changemens d'apparence que les attitudes ou les paſſions occaſionnent. Cette idée approfondie par les artiſtes ſur les ſtatues originales, ou ſur les copies en plâtre qu'on en a faites en les moulant & qu'on a multipliées à leur gré, leur feront trouver les principes qu'ils doivent ſe former, pour ſe conduire plus ſûrement dans l'exercice de leur art. S'ils joignent l'application de ces obſervations & de ces principes aux modèles vivans dont ils ſe ſervent, ou aux mouvemens qu'ils peuvent remarquer dans les hommes, il eſt évident qu'ils auront pris les meilleurs moyens pour aſſurer leurs connoiſſances & faciliter leur ſuccès.

Avant d'entrer dans le détail des *muſcles* dont les différentes apparences doivent former aux yeux du peintre le caractère juſte des actions de la figure, il eſt néceſſaire de dire ce qu'il doit entendre par le mot *muſcle*.

Les muſcles ſont des maſſes charnues compoſées de fibres; ils ſont les inſtrumens principaux des mouvemens du corps.

Il faut ſavoir que l'extrémité du *muſcle* qui s'attache à un point fixe ſe nomme la *tête*, le milieu s'appelle le *ventre*, & ſon tendon, ou ſon autre extrémité, ſe nomme la *queue* du *muſcle*. Les fibres charnues compoſent le corps ou le ventre du *muſcle*, & les fibres tendineuſes forment ſes extrémités.

L'action du *muſcle* conſiſte dans la contraction de ſon *ventre* qui rapproche les extrémités l'une de l'autre, & qui, en faiſant ainſi mouvoir la partie où le muſcle a ſon inſertion, doit par une élévation plus marquée dans ſon milieu, donner extérieurement aux membres qu'ils couvrent des apparences différentes. Ainſi ces apparences ſont décidées dans chaque action, dans chaque attitude, & par conſéquent rien n'eſt arbitraire dans les formes qu'on doit leur donner.

L'artiſte doit donc principalement prendre garde au *ventre* ou milieu du *muſcle*, & ſe ſouvenir que le mouvement du *muſcle* ſuit toujours l'ordre des fibres qui vont de l'origine à l'inſertion, & qui ſont comme autant de filets.

La *face*, par laquelle il ſeroit néceſſaire de commencer, a une infinité de *muſcles* dont les effets, plus ſenſibles que leurs formes ne ſont apparentes, demanderoient une trop longue diſcuſſion. C'eſt leur jeu qui forme le caractère extérieur des paſſions.

Premiére figure de l'ecorché.

La tête fait ſes mouvemens par le moyen de dix paires de *muſcles*.

Il eſt inutile de les nommer tous ; mais il faut connoître ceux qui ſont remarquables dans les mouvemens du col, & l'on doit y diſtinguer le *ſternoïde A.* il eſt ainſi nommé à cauſe de ſon origine & de ſon inſertion : il vient du *ſternum*, & va s'inſérer à l'*os hyoïde*, qui eſt cet *os* de la gorge, dont l'apparence eſt fort marquée, lorſqu'on étend le col.

Le *maſtoïde B.* vient du *ſternum* & d'une partie de la *clavicule* : il va s'inſérer à une partie de l'*os* de la *tempe*.

Ces deux *muſcles* n'étant pas bien gros, leur mouvement eſt peu ſenſible. Le premier ſert au mouvement de l'*os hyoïde*, & le tire en bas ; l'autre tire la tête & la baiſſe en avant. On peut remarquer l'apparence de ces *muſcles* qui font leurs fonctions dans l'attitude de la tête du Gladiateur.

Le trapèſe *C.*, dont on ne voit qu'une partie, prend ſon origine de l'*occiput* ou du derrière de la tête, comme on le verra dans la *figure* deuxième, où ſa forme, dont il tire ſon nom, eſt remarquable.

Ces *muſcles*, dans pluſieurs de leurs mouvemens, étant pouſſés par d'autres ſur leſquels ils ſont placés, il ne ſeroit pas hors de propos de pénétrer juſqu'à ces cauſes internes, & l'on découvriroit alors le *ſplénius* qui tire la tête en arrière, avec un autre qui eſt deſſus & qui ſe nomme *complexus*. Ces *muſcles* cachés contribuent à faire des maſſes ; & c'eſt celui qu'on nomme

le *releveur propre*, qui en partie forme cette pente qui eſt du cou à l'épaule.

Je ne fais qu'indiquer ici leurs noms, pour ne pas multiplier les *figures*, & j'en uſerai de même dans la ſuite pour ceux dont l'apparence ne peut avoir lieu dans les trois *figures*, qui n'offrent que les *muſcles* qui ſe découvrent ſous la peau.

Pour les mouvemens des bras, remarquons, 1°. que le bras eſt propre à cinq mouvemens; nous l'avançons, nous le retirons, nous l'abaiſſons, nous l'élevons, & nous le faiſons tourner en rond. Nous avançons le bras en dedans par le moyen du *pectoral deltoïde*, joint à quelques autres, ſavoir le *ſuſépineux*, & le *coracobrachial*. Le *deltoïde D.* élève le bras. Le *pectoral E.* amène le bras vers les côtes; il prend ſon origine de preſque tout le *ſternum*, & de la ſixième & ſeptième, & quelquefois de la huitième côte; il va finir à l'*os* du bras, entre le *deltoïde* & le *biceps*.

(1) Le *biceps F.* fléchit l'avant-bras avec le brachial; il vient de l'emboîture de l'*omoplate* de part & d'autre, & va s'inſérer au commencement du *radius*.

(2) Le *brachial G.* fléchit l'avant-bras avec le *biceps*. Il prend ſon origine à-peu-près au commencement de l'*os* du bras; il y eſt fortement attaché, & va s'inſérer par deſſus le *biceps* à la partie ſupérieure de l'*os* du coude.

(3) L'*extenſeur* du coude *H.* déſigne aſſez par ſon nom à quel uſage il eſt employé.

---

(1) Voyez un des bras du Laocoon.

(2) Voyez l'autre bras du même Laocoon & celui du Gladiateur, qui eſt étendu.

(3) Voyez le bras du Laocoon, qui eſt baiſſé vers la terre & celui du Gladiateur qui eſt penché.

(4) Le *pronateur* du radius *I.* ſert à tourner le bras du côté de la terre ; il vient de la tête interne de l'*os* du bras, & va s'inſérer à la partie interne du *radius*.

(5) Le *ſupinateur* du radius *K* ſert à tourner le bras vers le ciel ; il vient de la partie inférieure du bras, & va dans la partie inférieure du *radius*.

Le *fléchiſſeur ſupérieur du carpe L.* vient de la tête interne de l'*os* du bras, & montant par deſſus l'*os* du *radius*, il finit au premier *os* du *métacarpe*.

Le *fléchiſſeur inférieur du carpe M.* vient de la tête interne de l'*os* du bras, & va en deſcendant le long de l'*os* du coude finir au quatrième *os* du *métacarpe*.

Le *palmaire N.* vient de la tête de l'*os* du bras, & va dans la paume de la main ſe diſtribuer aux quatre doigts.

L'*extenſeur ſupérieur du carpe O.* vient du deſſous de la tête externe de l'*os* du bras, & ſe rend à quelques *os* du *métacarpe*.

L'*extenſeur* du pouce *P.* eſt un *muſcle* double, qui vient à-peu-près du milieu de l'avant-bras, & qui va s'inſérer obliquement aux jointures du pouce : il n'eſt propre qu'à cette partie.

Venons aux cuiſſes, aux jambes & aux pieds.

Le *Membraneux Q.* ou *faſcia lata*, vient de l'*os* des *iſles*. Il eſt charnu dans ſon principe & finit par une membrane qui enveloppe tous les muſcles qui couvrent

(4) Voyez l'autre bras du même, élevé vers le ciel, & celui du Gladiateur qui eſt étendu.

(5) *Nota.* Le lecteur pourra faire de lui-même l'application néceſſaire des fonctions des muſcles aux mouvemens des *figures* antiques repréſentées, puiſque les lettres le guideront. Ainſi nous n'inſiſterons plus ſur cette opération, qui exigeroit plus de détails que les bornes que l'on doit ſe preſcrire dans ce Dictionnaire ne le comportent.

la cuiſſe & va finir ſur ceux de la jambe ; ce muſcle ſert à tourner la jambe en dehors.

Le *vaſte externe R.* vient du *grand trochanter.* Son *tendon* embraſſe le genou. Il ſert à étendre la jambe avec un autre *muſcle*, appellé *crural*, le *vaſte externe* eſt fort charnu auprès du genou.

Le *droit S.* a la même fonction que le précédent. Il vient de l'*os* des *iſles*, & couvrant le *crural*, il s'étend le long de la cuiſſe entre les deux *vaſtes*, avec leſquels il finit en enveloppant la rotule d'un fort *tendon.*

Le *couturier T.* fait tourner la jambe en dedans, l'amène ſur l'autre en croiſant, comme les tailleurs ont coutume de faire en travaillant. C'eſt de cet uſage qu'il a pris ſon nom. Il vient de l'épine de l'*os* des *iſles*, & va s'inſérer obliquement à la partie intérieure de l'*os* de la jambe.

Le *triceps V.* vient de l'*os pubis* & de l'*os iſchium.* Il va s'inſérer au dedans de l'*os* de la cuiſſe, & ſert à tourner la cuiſſe en dedans.

Le *greſle X.* ſert à fléchir la jambe, & ne fait preſque qu'une maſſe avec le *bicéps*, & quelques autres qui ſeront marqués dans les *figures* ſuivantes.

Le *vaſte interne Y.* vient du *grand trochanter* & embraſſe le genou avec ſon *tendon.* Il eſt fort charnu auprès du genou, & ſa fonction, ainſi que celle du *droit* & du *vaſte externe*, eſt d'étendre la jambe.

Le *biceps* de la jambe *Z.* vient de l'*os iſchium* & va s'inſérer à la partie externe de la jambe ; il eſt charnu & a deux têtes comme celui du bras.

Le *jambier intérieur A* 2.

Le *gémeau externe B* 2. ſe verra mieux dans la *fi-*

gure de l'écorché vue par derrière, & nous le déſignerons dans les explications qui auront rapport à cette *figure*, ainſi que le *gémeau interne*.

Le *péronier C* 2. vient du haut & du milieu de l'*os* appellé *péroné*. Il va ſous le pied qu'il ſert à étendre, conjointement avec les *gémeaux*.

L'*extenſeur des orteils D* 2. nous apprend par ſon nom l'uſage auquel il eſt deſtiné.

Le *gémeau interne E* 2. ainſi que le ſolaire *F* 2. ſe verront plus diſtinctement dans la *figure* deuxième. Ce dernier, ainſi nommé par oppoſition aux *gémeaux*, ſert à étendre le pied, conjointement avec ces derniers & le *plantaire*, auxquels il s'unit pour ne faire qu'un ſeul tendon. Il vient d'entre les deux têtes de l'*os* de la cuiſſe *G* 2.

Il reſte encore à examiner dans la figure première le *muſcle* droit *H* 2., qui prend ſon origine à l'*os pubis*, & va s'inſérer à côté du *cartilage Xiphoïde*. Il s'étend le long du ventre; il eſt diviſé en quatre, & ſouvent en cinq parties, par de fortes interſections nerveuſes, qui ſont autant de bandes. Ces interſections ne ſont pas tout-à-fait également diſtantes; mais il y en a toujours trois au-deſſus du nombril, & des trois parties qu'elles y font, celle du milieu eſt la plus grande; pour l'interſection qui eſt près du nombril, la nature ne la préſente pas toujours de même; quelquefois elle ſe fait voir au milieu du nombril, quelquefois un peu au-deſſus, ou même encore plus élevée, & les deux premières ſituations que je viens de lui aſſigner, ſe remarquent plus ordinairement dans les antiques.

Le *grand dentelé P*. naît de toute la partie intérieure

de la baſe de l'*omoplate*, & va tranſverſalement s'inſérer aux huit côtes ſupérieures; il va quelquefois juſqu'à la neuvième. Ce *muſcle* finit par une dentelure qui lui a fait prendre ſon nom. Ces dents ſont au nombre de huit, dont quatre ſont cachées ſous le pectoral. Ce *muſcle* ſe joint avec le *muſcle* oblique externe *K* 2. par digitation; il ſert à la reſpiration, (*voyez* la *fig.* du Laocoon) & ſe fait voir d'autant plus diſtinctement, que le corps agit avec plus de violence & ſe porte davantage du côté oppoſé. Dans les vieillards, dont la peau eſt moins adhérente au *muſcle*, les dentelures ſont moins marquées.

Voilà les *muſcles* les plus intéreſſans de la *figure* vue de face. Nous allons paſſer à la *figure* vue par derrière

Figure deuxième de l'écorché.

Dans cette deuxième poſition de la *figure*, qu'en terme de peinture on nomme *écorché*, on diſtingue premièrement : le *trapèſe* dont on ne pouvoit appercevoir qu'une très-petite partie à la lettre *C.* de la *figure* première. Il prend ſon origine de la baſe du crâne, de toutes les *vertebres* du col, des neuf *épines* ſupérieures des *vertebres* du dos. Il va s'inſérer le long de l'épine de *l'omoplate* juſqu'un peu au-deſſous de la *clavicule*. Ce *muſcle* ſert à fortifier l'action de quelques autres qu'il couvre; il relève l'*omoplate* avec celui qu'on nomme le *releveur propre* : il la tire en arrière avec le *rhomboïde* & la baiſſe tout ſeul. Il contribue principalement, en paſſant par deſſus la baſe de l'*omoplate*, à lui donner une certaine rondeur, qui dans l'Antinoüs antique, forme les graces de cette partie de la *figure*.

Le *deltoïde b.* dont j'ai déjà parlé dans l'explication de l'autre *figure*, ſe voit encore ici. Il eſt triangulaire; il prend ſon origine de toute l'épine de l'*omoplate*, de l'*acromion*, & de la moitié de la partie extérieure de la *clavicule*. Il pouſſe le bras un peu en avant & en arrière, ſelon la direction de ſes fibres.

Le *ſus-épineux c.* tire le bras en haut avec le *deltoïde*, & rempliſſant la cavité ſupérieure de l'*omoplate*, entre l'épine & la côte ſupérieure, ne fait ſouvent qu'une maſſe avec l'épine & une partie du trapèſe. Il naît de la partie externe de la baſe de l'*omoplate*, depuis l'angle ſupérieur juſqu'à l'épine, & paſſant par deſſous l'*acromion*, il va s'inſérer à la partie ſupérieure & antérieure de l'*os* du bras, pour l'élever en haut.

Le *ſous-epineux d.* fait mouvoir l'*os* du bras en bas, avec l'*abaiſſeur propre* & le *très-large*; il prend ſon origine de la partie externe de la baſe de l'*omoplate* qui ſe remarque depuis l'épine juſqu'à l'angle inférieur & va s'inſérer à la partie ſupérieure & extérieure de l'*os* du bras.

L'*abaiſſeur propre e.* prend ſon origine de la côte inférieure de l'*omoplate*, & va s'inſérer à l'*os* du bras avec le *très-large*, avec lequel il ne fait qu'un même *tendon*. Son nom indique ſon uſage, qui eſt d'abaiſſer le bras.

Ces quatre derniers *muſcles*, le *deltoïde*, le *ſus-épineux*, le *ſous-épineux*, & l'abaiſſeur propre, ſont d'autant plus à remarquer pour les artiſtes, que cet endroit du corps eſt un des plus difficiles à imiter avec juſteſſe. On peut, pour rapporter le jeu de ces *muſcles* aux effets extérieurs, le remarquer ſur la nature même, en obſervant les attitudes dans leſquelles

ils

ils agiſſent ; ou, ſi l'on veut conſulter l'antique, le gladiateur offrira la juſte image de leurs mouvemens ; mais ce qui ſeroit infiniment utile aux jeunes élèves, ce ſeroit de leur démontrer cette partie du bras ſur l'écorché ; enſuite de faire agir le modèle vivant, en le faiſant paſſer ſucceſſivement par tous les mouvemens qui ſe rencontrent, depuis l'abaiſſement du bras juſqu'à l'action de l'élévation où le Gladiateur a été compoſé. C'eſt ainſi qu'une inſtruction graduée, & une application des principes aux effets, ſuivie des preuves tirées des antiques, qui ont la réputation d'être les plus parfaits, donneroit infailliblement une connoiſſance approfondie & raiſonnée.

Le *très large f.* vient de l'*os ſacrum*, de la tête ſupérieure de l'*os des iſles*, de toutes les *vertebres* des *lombes*, & de 6 ou 7 *vertebres* inférieures du dos. Il paſſe d'un côté, par deſſus l'angle inférieur de l'*omoplate*, où il s'attache en paſſant, & va retrouver l'*os* du bras, en ſe joignant avec l'*abaiſſeur propre*. Il tire le bras en arrière & en bas obliquement du côté de ſon principe inférieur.

Une portion de l'*oblique externe g.* dont il a été queſtion dans l'explication précédente à la lettre *K2*. Le *brachial h.* que nous avons expliqué à la lettre *C.* de la *fig.* précédente.

Une portion & l'origine du *long ſupinateur* du *radius i. voyez* la lettre *k.* de l'explication précedente.

L'*extenſeur ſupérieur du carpe k. Voyez* la lettre *e*, de l'explication précédente.

l. L'*extenſeur* des doigts.

m. L'*extenſeur* du pouce.

n. L'*extenſeur inférieur* du *carpe*.

Tous ces *muſcles* portent dans leurs noms l'explication de leurs uſages.

o. Le *fléchiſſeur inférieur* du *carpe*. *Voyez* la lettre *M*. de la première explication des *muſcles*.

p. Portion d'un *fléchiſſeur* des doigts.

q & *r*. Les *extenſeurs* du coude. *Voyez* la lettre *H*. de l'explication première.

s. L'*os* du coude appellé *olécrane*.

t. Le *grand feſſier*. Il vient de l'*os ſacrum*, & de la partie latérale & poſtérieure de l'*os des iſles*. Il va s'inſérer par ſes filets obliques, quatre doigts au-deſſous du *grand trochanter*. Il couvre le *petit feſſier*, & une partie du moyen. Sur quoi il faut remarquer qu'il y a trois feſſiers, qui tous ſervent à étendre la cuiſſe. Le premier s'appelle le *grand feſſier* à cauſe de ſon étendue déſignée par les chiffres 1, 2, 3, 4, 5.

La différence des actions de ce *muſcle* ſe peut remarquer ſur le Gladiateur & l'Hercule : on pourra les voir auſſi ſur l'Antinoüs & le Méléagre antiques.

u. Portion du *ſecond feſſier*. Ce ſecond eſt en partie caché ſous le premier.

x. Portion du *membraneux*. *Voyez* la lettre *Q*. de la première explication.

y. Le *vaſte externe*. *Voyez* pareillement la lettre *R*. de la première explication.

z. Le *biceps*. *Voyez* la lettre *Z*. de la première explication.

&. Le *demi-nerveux*. Ce *muſcle* vient du même lieu que le *biceps*. Il eſt long & rond ; ſon corps charnu va s'inſérer au-dedans de la jambe, trois doigts au-deſſous de l'articulation.

a 2. Le *demi-membraneux* accompagne le précédent à ſon origine & à ſon inſertion.

b 2. Le *greſle* vient de la partie inférieure de l'*os pubis*. Il eſt large & délié à ſon origine : il va s'inſérer avec les deux précédens.

Ces quatre *muſcles* ſupérieurs de la cuiſſe, ſavoir le *biceps* 2, le *demi-nerveux* &, le *demi-membraneux a* 2. le *greſle b* 2. fléchiſſent la jambe, & tous quatre ne ſont preſque qu'une maſſe.

c 2. Portion du *triceps*. *Voyez* la lettre *V*, explication première.

d 2. Portion du *muſcle droit*. *Voyez* auſſi la lettre *S*. de la première explication.

e 2. Portion du *coûturier*. *Voyez* la lettre *T*. de la première explication.

f 2 Portion du *crural*.

g 2. Lieu par où paſſe le plus gros *nerf* de tout le corps & la *veine poplitique*.

h 2. & *i* 2. Les *gémeaux* ; l'un interne, marqué *h* 2., l'autre externe, marqué *i* 2. Ils viennent des deux têtes inférieures de l'*os* de la cuiſſe & vont avec le *plantaire* & le *ſolaire* compoſer un même *tendon*, appellé le *tendon d'Achille*. Leur nom vient de leur forme ſemblable. Cependant celui qui eſt interne deſcend un peu plus bas que l'autre. Leur office eſt d'étendre le pied.

K 2. le *péronnier* vient du haut & du milieu de l'*os* appellé *péroné*. Car il eſt double d'origine, & d'inſertion. Il s'en va ſous le pied qu'il ſert à étendre avec les *gemeaux*.

Figure troiſième de l'écorché.

Je ne mettrai ici que les renvois des chiffres de cette *figure* aux deux précédentes, à côté des noms & des chiffres qui ſervoient à la *figure* de *l'écorché* vue de profil, parce qu'il eſt aiſé de ſentir que les *muſcles* qui ſe voient ſous cet aſpect, ont déjà paru en grande partie ſous les deux autres.

	Fig. 1...Fig. 2.
1 Le *maſtoïde*.....	*B.*
2 Portion du *trapéſe*.....	C.....*a.*
3 *Deltoïde*.....	D.....*b.*
4 Portion du *brachial*.....	G.....*h.*
5 *Biceps*.....	*F.*
6 & 6, les *extenſeurs* du coude..	*H.*
7 L'union des deux *extenſeurs.*	
8 *Long ſupinateur* du *radius*...	*K*.....*i.*
9 *Extenſeur ſupérieur* du *carpe*..	*O*.....*k.*
10 *Extenſeur* des doigts.....	.....*l.*
11 *Extenſeur* du petit doigt.	
12 *Extenſeur inférieur* du *carpe.*	.....*m.*
13 *Fléchiſſeur inférieur* du *carpe.*	*M*.....*o.*
14 *Palmaire*.....	*N.*
15 *Extenſeur* du pouce.....	P.....*m.*
16 *Rond pronateur* du *radius*..	*I.*
17 *Fléchiſſeur ſupérieur* du *carpe.*	*L.*
18 *Sous-épineux*.....	.....*d.*
19 *Abaiſſeur propre*.....	.....*e.*
20 *Très-large*.....	.....*f.*
21 *Grand dentelé*.....	*I* 2.
22 *Oblique* externe.....	*K* 2.

	Fig. 1.	Fig. 2.
23 *Pectoral*	E.	
24 Position du *couturier*	T.	e 2.
25 *Membraneux*	Q.	x.
26 Portion du *droit*	H 2.	d 2.
27 *Vaste externe*	R.	y.
28 *Biceps*	Z.	ξ.
29 *Demi-nerveux*		&.
30 *Demi-membraneux*		a 2.
31 *Gresle*	X.	b 2.
32 & 32 deux portionsdu *triceps*.	V.	c 2.
33 & 34 *gémeaux externe & interne*	E 2.	B 2. h 2. i 2.
35 L'*os* de la jambe		
36 Portion du *solaire*	F 2,	
37 Portion du *fléchisseur* des orteils.		
38 *Péronier*	C 2.	k 2.
39 *Extenseur* des orteils	D 2.	
40 & 41 *malléoles* internes & externes.		
42 *Grand fessier*		
43 *Grand trochanter*.		
44 Portion du second *fessier*		u.

Fin de l'explication de la troisième figure de l'écorché.

La *figure*, après avoir dévoilé au peintre les principes de sa conformation intérieure par la démonstration des *os*, & les ressorts qui opèrent ses mouvemens par celle des muscles, a le droit d'exiger de l'artiste qu'il dé-

robe aux yeux des ſpectateurs dans les ouvrages qu'il compoſe, une partie des ſecrets qui viennent de lui être révélés. Une membrane ſouple & ſenſible qui voile & défend nos reſſorts, eſt l'enveloppe, tout à la fois néceſſaire & agréable, qui adoucit l'effet des *muſcles*, & d'où naiſſent les graces des mouvemens. Plus le ſculpteur & le peintre auront profondément étudié l'intérieur de la *figure*, plus ils doivent d'attention à ne pas ſe parer indiſcrettement de leurs connoiſſances; plus ils doivent de ſoins à imiter l'adreſſe que la nature employe à cacher ſon méchaniſme. L'extérieur de la *figure* eſt un objet d'étude d'autant plus eſſentiel à l'artiſte, que c'eſt par cette voie principalement qu'il prétend aux ſuccès; contours nobles & mâles, ſans être groſſiers ou exagérés, que notre imagination exige dans l'image des héros; enſemble doux, flexible & plein de graces, qui nous plaît & nous touche dans les femmes; incertitude de formes dont l'imperfection fait les agrémens de l'enfance; caractère délicat & ſvelte, qui, dans la jeuneſſe de l'un & de l'autre ſexe, rend les articulations à-peu-près ſemblables: voilà les apparences charmantes ſous leſquelles la nature, auſſi agréable qu'elle eſt ſavante, cache ces *os* dont l'idée rappelle l'image de notre deſtruction, & ces *muſcles* dont les développemens & la complication viennent peut-être d'effrayer le lecteur.

Les attitudes que font prendre à la *figure* humaine ſes beſoins, ſes ſenſations, ſes paſſions & les mouvemens involontaires qui l'agitent, diminuent ou augmentent les graces dont ſa conſtruction la rend ſuſceptible. J'aurois pu ajouter la mode; car elle établit des conventions d'attitudes, de parures & de formes qui

contredisent souvent la nature, & qui, en la déguisant, égarent les artistes, dont le but est de l'imiter : mais ces réflexions que j'indique me conduiroient trop loin ; je me borne à exposer seulement les liaisons de cet article avec ceux qui en sont la suite. Quelques remarques sur les attitudes trouveront leur place au mot *Grace*. Les caractères des *figures* suivant leur sexe, leur âge, leur condition, &c. entreront dans les divisions du mot *Proportion de figures*. On doit sentir que toutes ces choses y ont un rapport plus immédiat qu'au mot *figure*. Enfin, les expressions, les mouvemens extérieurs, ou du moins ce qui jusqu'à présent est connu sur cette matière, qui tient à tant de connoissances, seront la matière du mot *Passion*, regardé comme terme de peinture. (*Article de M.* WATELET.)

FIGURE (terme de sculpture.) Ce mot s'emploie quelquefois comme synonyme de *statue*. L'Apollon du Belvédère est une *figure* divine. Quelquefois aussi ces deux expressions ne doivent pas être confondues. Le mot *statue*, venant du mot latin *stare* (se tenir debout) convient aux *figures* qui sont dans cette position : mais il ne convient pas à celles qui sont assises ou couchées. Ainsi l'Antinoüs est une statue, & le Gladiateur mourant une *figure*. On doit donner le nom de *statue* au Milon du Puget, & celui de *figure* au Milon de M. Falconet. Les personnages qui sont à genoux sur les anciens tombeaux, ou ceux qui y sont couchés sont des *figures*. Il semble donc que, dans la scrupuleuse régularité du langage, on peut donner le nom de *figures* aux statues, mais qu'on ne peut pas donner le nom de *statues* aux *figures*. (*L.*)

FIGURINE (ſubſt. fém.) On donne ce nom à de fort petites figures en peinture, en ſculpture, en fonte. Il reſte plus de *figurines* antiques que de ſtatues.

On voit dans le cabinet de M. Smeth, à Amſterdam, un petit bronze d'environ cinq pouces de hauteur. Il a été apporté de la Grèce. La comparaiſon avec d'autres bronzes antiques de la même proportion témoigne pour ſon antiquité. C'eſt un grouppe de trois *figurines* qui repréſente le Laocoon & ſes enfans. » La figure du » père, dit M. Falconet, eſt poſée comme celle du » marbre antique, à l'exception des bras, des jambes » & de la tête qui ont des différences notables : pour » les deux enfans, ils ſont abſolument changés. Celui » du côté droit eſt tombé mort ou mourant ſur la cuiſſe » du père; & ſon dos qui ſe préſente, produit une » maſſe large, un repos harmonieux, qui me paroît » l'emporter de beaucoup ſur celui de Rome; par ſa » proportion il paroît du même âge. L'autre enfant peut » avoir quatre ans; il eſt aſſis au bas & au côté gauche » du Laocoon, & par ſes cris & ſes efforts, il veut » ſe débarraſſer du ſerpent qui l'enveloppe.

» Ce petit bronze eſt bien exécuté, c'eſt-à-dire, » autant que peut l'être une belle eſquiſſe étudiée de » cette proportion. Il en réſulte que les auteurs du » très-beau grouppe de marbre n'ont pas choiſi le mieux » poſſible pour l'exécuter, puiſqu'aſſurément l'aſpect » de cet enfant mort ou mourant eſt plus attendriſſant » que celui du marbre; ou qu'il y avoit un autre » grouppe de Laocoon; ou qu'un autre ſtatuaire aura » dit : *Voici comme je le compoſerois, & je varierois* » *ainſi la poëſie de mon ſujet, en ne préſentant pas*

» *trois ſujets de douleurs égales dans mes trois fi-*
» *gures.* Ce ſtatuaire eût eu raiſon ſans doute ; mais
» Ageſander, Polydore, & Athénodore, pour ne pas
» avoir donné, peut-être, la meilleure idée poſſible,
» n'en ont pas moins produit dans l'art un chef-d'œuvre
» d'un ordre très-ſupérieur. Peut-être auſſi les trois
» artiſtes avoient-ils fait chacun une eſquiſſe, & ſe
» ſont-ils déterminés en faveur de la compoſition qui
» rempliſſoit le mieux la niche «. (L.)

FINESSE (ſubſt. fém.) On employe plus ordinairement dans le langage de l'art ce mot au pluriel qu'au ſingulier. On dit *des fineſſes de ton*, *des fineſſes de touche* ; on dit auſſi *des paſſages fins*, *un trait & des contours fins.*

Ces manières de s'exprimer ont rapport à ce qu'on appelle en peinture le *précieux*, le terminé, enfin au ſoin que met l'artiſte dans ſon travail, & à ſa propreté dans l'exécution.

La *fineſſe* des paſſages & des tons demande qu'on employe les couleurs avec précaution, & qu'elles ne ſoient ſalies, ni par les objets extérieurs, ni par l'indéciſion ou par la *fatigue* du *faire.*

Cette *fineſſe* ſuppoſe auſſi préalablement une étude méditée des effets de la couleur, de ceux de la lumière, de la valeur juſte des tons, de leurs mélanges, de leurs dégradations, qui ſont les baſes de l'harmonie pittoreſque.

Une main légère, une vue juſte, un ſentiment délicat déterminent & opèrent la *fineſſe* de la touche. Un peu trop forte, trop appuyée, trop indéciſe, elle ne mériteroit pas le nom de *fine.*

L'excellence du goût dans les autres arts libéraux ; renferme l'idée de cette *fineſſe*. Une penſée *fine*, une tournure, une expreſſion *fines* dans le diſcours, une harmonie *fine* dans la proſe, dans les vers, dans la muſique, ſont l'équivalent de ce qu'eſt un caractère *fin* dans les détails & les profils d'un ouvrage d'architecture, ou dans les contours d'une belle ſtatue. Cette perfection dépend d'un goût ou d'un tact très-délicat, qui, plus ſenſible, ou plus exercé, évalue plus préciſément les rapports des parties, décompoſe, pour ainſi dire, les ſenſations, ou bien les diviſe avec juſteſſe, parce qu'il en apperçoit toutes les nuances.

Cette *fineſſe* d'exécution dans la pratique des arts convient, & ſe trouve plus ordinairement dans les moindres genres; comme on voit auſſi les hommes les moins robuſtes & les ames les moins fortes être ſouvent doués, par compenſation, de certains agrémens, de certaines délicateſſes, & d'une ſenſibilité d'organes particuliere.

Le véritable mérite des grands talens & des grandes ames eſt la force de ſentiment, l'énergie de caractère. Enfin, les genres de peinture ſuſceptibles de *fineſſe*, ſont deſtinés à flatter les ſens ou l'eſprit; les grands genres, les *grandes manières* doivent émouvoir fortement & entraîner.

Les ſociétés très-civiliſées, diſons amollies par le luxe, ſont ordinairement douées de plus de *fineſſe*: elles ſont plus ſenſibles à la délicateſſe qu'à l'énergie.

La *fineſſe* enfin eſt, en quelque ſorte, la perfection de la foibleſſe, & ceci peut s'appliquer à tous les arts, aux hommes & peut-être aux nations.

Quand, dans les arts, le mot *fineſſe* ſe rapporte à l'ex-

preſſion, il prend alors le même ſens que dans le langage ordinaire, lorſqu'il ſe rapporte à la phyſionomie. On ne dira donc pas que le peintre a *finement* ſaiſi, rendu avec *fineſſe* l'expreſſion de la colère, de la crainte, de l'horreur; mais on dira qu'il a rendu *finement* une expreſſion ſpirituelle, qu'il en a ſaiſi toute la *fineſſe*, qu'il l'a repréſentée avec *fineſſe*.

Vos écueils, jeunes artiſtes, ſi vous êtes portés à la *fineſſe* du *faire* plus qu'à l'énergie, ſont la *maigreur*, le *froid* & la diminution graduelle de votre talent. D'un autre côté, les avantages que vous pouvez tirer de la *fineſſe*, ſont la *correction* du *trait*, le *précieux* des contours, le ſpirituel & la légèreté de la touche.

Une ligne ſépare la louange que vous pouvez mériter de la critique à laquelle vous pouvez être expoſés. La *fineſſe* du pinceau eſt bien près d'être appellée foibleſſe, comme le ſtyle *fin* d'être appellé manièré.

Ne renoncez pas cependant au mérite que vous pouvez trouver dans la *fineſſe*, ſi vous vous ſentez au-deſſous de la *force*; mais il ne faut pas vous laiſſer ignorer que le plus grand avantage dans les talens, ainſi que dans le monde, eſt pour la vigueur & l'énergie. Il eſt poſſible, dans les talens, que l'artiſte vigoureux devienne *fin*; il eſt impoſſible que de la *fineſſe* on paſſe à la force : en tout genre, on deſcend plus facilement qu'on ne monte. (*Article de M.* WATELET.)

FINIR, (verb. actif) terminer un ouvrage autant qu'il doit l'être. Ce tableau eſt bien *fini*. Ce peintre ne ſait pas *finir* ſes ouvrages. Quelquefois le participe *fini* ſe prend ſubſtantivement; on dit, ce tableau eſt d'un grand *fini*, d'un *fini* précieux.

Un tableau eſt *fini*, quand il eſt parvenu au point

d'imiter la nature. Dans la peinture tout eſt menſonge juſqu'au *fini*; ainſi un ouvrage eſt terminé quand il paroît l'être de la place où il doit être vu. Un tableau *fini*, parce qu'il doit être placé loin de l'œil du ſpectateur, ne ſeroit qu'une ébauche s'il devoit être vu de près. Ainſi, un ouvrage dont les objets ſont d'une proportion colloſſale, & qui doit être placé à une fort grande diſtance de l'œil, eſt *fini* quand il ſemble l'être au ſpectateur placé à une diſtance convenable. Un plafond peint à freſque par grandes maſſes établies au premier coup, peut être auſſi *fini*, relativement à ſon objet, qu'un petit tableau de Metzu ou de Mieris.

On ſent qu'un petit tableau qui doit être placé près de l'œil demande à être *fini*, parce que le ſpectateur s'appercevroit qu'on ne fait que lui indiquer ce qu'on s'engage à lui montrer. Mais il faut diſtinguer le *fini* du léché : le léché eſt froid, il eſt ſec ; le *fini* n'exclut pas la chaleur, il l'exige même, puiſque c'eſt en *finiſſant* que le peintre établit les touches fortes & mâles, & les vigueurs qui donnent la vie à un ouvrage de l'art. On peut dire que le léché, qui eſt confondu avec le *fini* par le vulgaire des amateurs, a préciſément le défaut de n'être pas aſſez *fini*, puiſqu'il y manque le dernier travail qui devroit animer l'ouvrage, & cacher la peine qu'il a donnée à l'auteur. Qu'on regarde de près un beau portrait de Latour, il ſemble que le peintre ſe jouoit avec ſes paſtels : mais ce jeu par lequel le ſavant artiſte imprimoit à la toile la vie & la paſſion ſuccédoit à une étude pénible & réfléchie, & c'étoit cette étude qui lui donnoit l'aiſance de ſe jouer en aſſurant par les dernières touches le caractère des formes & des expreſſions.

Le *fini* exceſſif eſt contraire à ce que l'artiſte ſe

propoſe. Son objet eſt d'imiter la nature, & ce *fini* l'éloigne de la juſteſſe de cette imitation, parce qu'il lui fait perdre ce vague, cette incertitude, cette vapeur qu'offre la nature, & qui doit ſe trouver dans l'ouvrage de l'art.

C'eſt mentir contre la nature que de *finir* ſéchement ce qui chez elle eſt moëleux, & froidement ce qu'elle anime de ſa chaleur; c'eſt mentir contre la nature que de décider les objets plongés dans l'ombre comme ceux qui ſont expoſés à la lumière; c'eſt mentir contre la nature que de bien arrêter les formes des objets éloignés; c'eſt mentir contre la nature que de ne pas exprimer le vague que porte ſur les objets la vapeur dont l'air eſt toujours plus ou moins chargé : & s'il faut abſolument ſe permettre le menſonge, c'eſt pêcher contre l'art que de ne pas adopter la manière de mentir qui ſuppoſe le plus d'art, de ſuivre une manière froide qui contrarie à la fois & la chaleur qui doit être dans l'ame d'un véritable artiſte, & la fin de l'art qui eſt d'échauffer le ſpectateur, & la nature qui n'eſt jamais froide.

On *finit* ſouvent bien mieux un ouvrage par des ſacrifices & par des touches juſtes & ſavantes, que par les opérations lentes & difficiles d'une froide patience.

Comme les diverſes parties d'un grand tableau ſont à des diſtances fort différentes de l'œil du ſpectateur, elles ne demandent pas toutes le même *fini*. La partie inférieure, plus voiſine de l'œil, doit être plus terminée que la partie ſupérieure.

Il y a des peintres, & ſur-tout des peintres de portraits, qui *finiſſent* avec le ſoin le plus recherché les draperies & d'autres acceſſoires qu'ils peuvent tenir

tant qu'ils veulent ſous leurs yeux, & qui terminent beaucoup moins les chairs, parce que les gens qui ſe font peindre n'ont pas la patience de poſer comme des manequins. Ce défaut d'accord dans le *fini* pêche contre l'art & la nature.

On aime en général à voir des ouvrages dont l'auteur ſatisfait ſes juges en leur montrant en quelque ſorte plus qu'il n'a fait, où il égale l'effet du rendu précieux par des indications ſavantes; où au plaiſir de voir une belle choſe, ſe joint celui de voir une choſe faite aiſément, où un grand effet ſemble être produit par un petit nombre de moyens. On peut comparer les artiſtes qui ont ce talent aux écrivains qui offrent en quelque ſorte au lecteur plus de penſées que de mots, & qui lui font naître encore plus de penſées qu'ils n'en ont écrites.

Cependant les facultés des artiſtes diffèrent auſſi bien que le goût des amateurs. Il ne faut donc pas être excluſif, & ce ſeroit une injuſtice de refuſer toute eſtime aux ouvrages qui plaiſent ſur-tout par la beauté du *fini*. Je dis beauté, car c'en eſt une, & elle a par conſéquent droit de plaire; mais on ne ſera pas injuſte ſi l'on préfère la beauté qui ſemble créée, à celle qui paroît être le fruit d'un travail opiniâtre, & l'ouvrage du génie, ou même du talent facile, à celui de la patience. (*Article de M.* LEVESQUE)

F L

FLATTER (verbe act.) ſe dit des peintres de portraits quand on ſuppoſe qu'ils font les repréſentations plus belles que les originaux. Ce peintre *flatte* toutes

les perſonnes qu'il peint ; les femmes aiment à être *flattées* dans leurs portraits.

Comme il n'eſt pas poſſible au peintre de donner à ſa copie la vie dont l'original eſt animé, comme il n'eſt pas moins impoſſible qu'il n'affoibliſſe pas en repréſentant une perſonne d'eſprit cette expreſſion vive & fine qui eſt plus belle que la beauté, ne lui eſt-il pas permis de chercher une compenſation, en diminuant les défectuoſités de quelques traits, ſans nuire à ce qui doit faire reconnoître la perſonne repréſentée ? Le blâmera-t-on quand il ôte d'un côté, de chercher à donner quelque choſe de l'autre ?

Quelquefois on appelle *flattés* des portraits vagues, dans leſquels aucun trait n'eſt accuſé avec préciſion, & qui non-ſeulement ne reſſemblent que très-imparfaitement à la perſonne qui s'eſt fait peindre, mais même à une figure animée. Loin d'être *flattés*, de tels portraits ſont toujours fort au-deſſous de la beauté de la nature, qui n'eſt réellement belle que parce qu'elle vit.

Il n'eſt point accordé à l'art de *flatter* une femme qui a de la grace & un homme qui a de l'eſprit.

Faire de grands yeux ſans expreſſion, de petites bouches ſans mouvement, un ſourire ſans fineſſe, des joues arrondies ſans être belles, des fronts comme la mode veut qu'on les ait, abandonner enfin la nature pour des conventions paſſagères, tels ſont les moyens groſſiers qu'ont employés bien des peintres dans l'intention de *flatter*. Les gens du monde les appellent des *flatteurs*, & les artiſtes ne voyent en eux que des deſtructeurs des beautés de la nature.

Saiſir, autant qu'il eſt poſſible à l'art, l'expreſſion de la nature, en ſupprimer les petites formes qui ne

marquent que ſa dégradation, en adoucir les défauts, ce n'eſt pas *flatter*; c'eſt connoître le devoir de l'artiſte qui ſait qu'il y a, même dans l'art de faire le portrait, quelque choſe d'idéal.

L'ouvrier en peinture de portraits qui charge toutes les formes défectueuſes de l'original, & le fait reconnoître de loin à ſes défauts, eſt ce qu'on appelle ſouvent dans le monde un peintre qui ne *flatte* pas & qui attrappe les reſſemblances: aux yeux des vrais connoiſſeurs, ſes ouvrages ne reſſemblent réellement à rien. (*Article de M.* LEVESQUE.)

FLEURS (ſubſt. fém. plur.) peindre les *fleurs*, c'eſt entreprendre d'imiter l'un des plus agréables ouvrages de la nature. Elles ſemblent créées pour charmer tous les yeux; mais c'eſt au peintre ſur-tout qu'il appartient de rendre le plus digne hommage à leurs beautés. Dans les autres objets qui ſont offerts aux regards de l'artiſte, les teintes ſemblent moins pures, les gradations moins ſenſibles, les nuances plus confondues, les tons moins précieux. On ne peut guère comparer aux couleurs brillantes & variées des *fleurs*, que l'émail nuancé dont brillent certains oiſeaux, certains papillons qu'on pourroit appeller des *fleurs* animées, comme on pourroit nommer un parterre de *fleurs* la palette de la nature.

Que cette palette a d'avantages ſur celle du peintre! Les teintes n'y ſont point arrangées dans une gradation méthodique; il n'eſt point pour les *fleurs* de couleurs ennemies. Toutes croiſſent enſemble ſans ſe nuire & s'approchent ſans ſe craindre. Le déſordre même leur ſied, & l'artiſte qui les conſidère avec étonnement, reconnoît

reconnoît combien l'art a beſoin de ſecours, de méditation & d'efforts pour approcher des beautés qui ne coutent rien à la nature.

Cependant il s'encourage à un combat inégal, & les pinceaux à la main, il oſe entreprendre d'imiter des perfections qui l'attachent encore plus qu'elles ne l'intimident. Amant de la beauté des *fleurs*, ſa vive mais innocente paſſion lui fait eſpérer de rendre durables des charmes condamnés, comme tant d'autres, à ne briller quelques inſtans, que pour ſe flétrir & diſparoître.

L'artiſte entreprendra ſans gloire cette conquête ſur le temps & la deſtruction, s'il ne joint pas à l'intelligence de ſon art, à la délicateſſe du goût, la perfection du *faire* le plus délicat. Il faut ſur-tout qu'il paſſe la plus grande partie de ſa vie à s'occuper de ſes modèles; mais plus heureux que la plupart des autres imitateurs, il ne trouve dans cette contemplation que des perfections différentes entr'elles, & toujours il trouve la grace & la beauté.

Quel genre de peinture jouit d'un tel avantage? L'hiſtoire eſt un mêlange de faits dans leſquels les vices & les malheurs l'emportent ſur le bonheur & la vertu. La nature champêtre offre plus de rochers & de ſites incultes que de vallons fertiles & de payſages arcadiens. Vernet, dans ſes rians tableaux, a plus ſouvent attaché ſon imagination à des tempêtes qu'à des calmes, à des naufrages qu'à des navigations heureuſes. Les batailles ſont bien plus excluſivement encore les images de la barbarie; & l'étude du portrait ne préſente que rarement pour modeles à ceux qui s'y conſacrent ces graces ingénues que l'on compare aux

fleurs, & qui ſont délicates & touchantes comme elles.

Que les peintres à qui ce genre eſt deſtiné ſe félicitent de leur partage ; mais ce choix d'occupation convient-il à tous ? On peut en douter, parce qu'il ne permet pas de médiocres ſuccès. Lorſqu'on s'engage à peindre un des chefs-d'œuvre de la nature, on n'a pas imité, ſi l'image n'eſt parfaite. Il n'eſt point d'*à-peu-près* pour la grace ; ce qui n'eſt pas elle, n'eſt rien.

Il ne ſuffit pas de vouloir peindre les *fleurs* ; il faut être appellé à ce talent par des diſpoſitions artielles ; je dirai même par des qualités morales qui, ſans être abſolument indiſpenſables, paroiſſent au moins avoir favoriſé ceux des artiſtes de ce genre qui les ont poſſédées. En effet leur hiſtoire ou leurs ouvrages font penſer qu'au coup-d'œil le plus juſte qui les rendoit deſſinateurs précis & bons coloriſtes, à la patience infatigable des détails, à la propreté dans le travail qui conduit à la perfection du *faire*, devoient être unis en eux une douceur de caractère, une ſérénité d'ame & une égalité d'humeur propre à rendre la préciſion toujours la même, la couleur toujours pure, la touche également sûre & légère. C'eſt ainſi qu'étoient doués, ſans doute, les Séghers, les Vérendael, les Mignon, & ce Roëpel qui partageoit ſa vie entre le plaiſir de contempler les *fleurs* de ſon jardin & celui de les peindre, & ce Van-Huyſum que j'ai eu le plaiſir de voir & de connoître aux derniers termes d'une vieilleſſe prolongée, cultivant encore ſon talent & conſervant toujours le calme de ſon ame & la fraîcheur de ſon coloris. C'eſt ainſi que marche ſur ſes pas un artiſte qui, naturaliſé dans notre école, ne nous permettra, dans ſon genre, de rien envier à la Hollande.

J'aurois dû ne pas oublier ſans doute la célèbre Mérian, & je pourrois lui comparer encore une emule qui, dans une claſſe plus diſtinguée, entraînée par un penchant auſſi vif, douée de talens & de graces, paſſe les plus doux inſtans de ſa vie à cultiver des roſes pour les peindre, & à chérir un art qu'elle fait aimer.

Après avoir parlé des artiſtes, il eſt néceſſaire d'entrer dans quelques détails qui conviennent à ceux qui veulent les imiter.

Lorſque les *fleurs* étoient regardées comme des objets abſolument inanimés, on pouvoit ſe contenter, en les peignant, d'une imitation froide de leurs formes & de leurs couleurs. Mais aujourd'hui que ceux qui les obſervent ont ſurpris en elles des impreſſions preſqu'intelligentes; aujourd'hui qu'on en voit quelques-unes fuir avec une ſorte de pudeur la main indiſcrette qui ſe haſarde à les toucher, d'autres ſe pencher pour s'imbiber des particules de l'air, ou faire briller leurs charmes à l'éclat du jour, ouvrir les beautés de leur ſein à la lumière, les refermer triſtement quand elle les abandonne, & charmer par le ſommeil l'ennui de ſon abſence; preſque toutes enfin s'unir par des relations ſympathiques, & n'être pas étrangères à quelques-unes des ſenſations que la nature accorde aux animaux: les *fleurs* exigent que les imitations qu'on en fait donnent une idée de mouvement, on oſeroit preſque dire d'une impreſſion relative aux circonſtances qui les modifient.

Au reſte, l'imitation des *fleurs* peut être conſidérée ſous deux aſpects; ſous l'un elle eſt étendue & appropriée à l'art pris dans ſon ſyſtême le plus général; ſous l'autre elle ſe renferme en elle-même ſans ſe mêler

avec celle d'aucun objet étranger. Le premier genre d'imitation convient aux peintres d'hiſtoire lorſqu'ils introduiſent des *fleurs* dans leurs tableaux, & le ſecond aux peintres de *fleurs* proprement dits.

Une manière large, & plus ſpirituelle que rendue, peut rappeller l'idée des *fleurs* ſans faire d'elles un portrait détaillé & terminé. C'eſt ce procédé qui convient au peintre d'hiſtoire & qu'il doit ſuivre, pour que la manière dont il traite les *fleurs* ſe rapproche de celle dont il a traité les autres objets de ſa compoſition. Ce principe eſt fondé ſur celui de l'unité, & ſur les convenances réciproques du *faire* des différens objets dans un même tableau. On doit voir que tout y eſt traité d'une même main, pour un même objet, & dans un même principe. Des parties peintes avec les détails recherchés de Gérard Dow, ou telles que les traite ordinairement le peintre de portrait, manqueroient auſſi bien de convenance dans un tableau d'hiſtoire généralement peint d'une manière large, que des *fleurs* & des fruits qui y ſeroient repréſentés avec le terminé précieux de Van-Huyſum. Le principe d'unité exige dans ce genre qu'un intérêt ſentimental ſoit l'objet prédominant auquel tout autre objet ſe rapporte & eſt ſubordonné. Comme il ne ſeroit pas poſſible de rendre avec le détail & la préciſion qui conviennent au peintre de *fleurs* tous les objets que doit offrir une grande compoſition; il faut que ceux qui, ſe prêtant à une étude fixe & tranquille, ſeroient ſuſceptibles d'être rendus avec le fini le plus précieux, ſe ſacrifient pour ainſi dire, & ſe dévouent à n'être que rappellés à l'imagination, ſans que leur perfection particulière l'emporte ſur les objets de qui dépend l'intérêt principal. Ainſi le

Pouſſin, dans ſon tableau de l'empire de Flore, ne s'eſt pas aviſé de rendre les *fleurs* dans la manière de Séghers.

Cette partie du ſyſtême de l'art, connue & ſentie par tous ceux qui le pratiquent avec ſupériorité & même ſeulement avec intelligence, eſt une de celles qu'il eſt le plus difficile de faire comprendre aux perſonnes qui n'ont que des connoiſſances ſuperficielles de la peinture. Il eſt cependant un moyen de la mettre à portée de ceux qui ont du moins quelque connoiſſance des autres arts, & c'eſt en de ſemblables occaſions qu'il eſt utile de les rapprocher. Qu'on ſe rappelle en effet quelques-unes des obſervations que j'ai préſentées à l'article ACCESSOIRES; on ſentira que, dans un poëme, la deſcription extrêmement ſoignée & curieuſement détaillée d'un objet particulier peut paſſer pour un défaut, ou du moins pour une inconvenance, parce qu'elle arrête l'action, ou qu'elle détourne l'intérêt. Dans la muſique, lorſqu'un air, quelque parfait qu'il ſoit, n'appartient qu'épiſodiquement au fond du ſujet, il eſt regardé comme un ornement ambitieux, & comme un véritable défaut, s'il attire trop excluſivement l'attention & s'il la détourne trop long-temps de l'objet principal. Dans l'architecture, une friſe trop ornée, quoiqu'exécutée avec toute l'adreſſe dont l'art eſt capable, déplaît ſi elle n'eſt pas ſubordonnée à l'intention du mouvement, & au caractère général de l'édifice où elle eſt placée. Une des premières loix du goût, eſt donc de bien décider la place que doit occuper chacun des objets d'une compoſition, de les accorder entr'eux dans la manière de les traiter, & de ſubordonner ceux

qui doivent naturellement céder à l'objet qui doit tenir le premier rang.

Quant au ſpectateur qui ne veut entrer dans aucune connoiſſance raiſonnée de l'art, ſi, par exemple, dans un tableau d'Europe enlevée par Jupiter caché ſous la forme d'un taureau qu'elle a paré de *fleurs*, il ne s'attache qu'à deſirer que les roſes aient toute la fraîcheur qui leur eſt propre, que chaque feuille en ſoit rendue avec la plus ſcrupuleuſe préciſion, & que même elle ſoit encore humectée par quelques gouttes de roſée, que ſervira de lui parler d'intérêt, d'unité, d'enſemble? Il reviendra toujours à ſa roſe, comme le moucheron pour qui elle eſt tout dans l'univers.

Je ne prétends pas cependant lui ôter ce bonheur, je veux ſeulement qu'il en jouiſſe d'une manière plus convenable. C'eſt pour lui principalement que travaille le peintre aimable qui fait de la reine des *fleurs* l'objet principal d'une compoſition.

Au reſte chacune des deux manières dont j'ai parlé a ſes écueils. En effet, ſi le peintre du genre le plus noble, fier de ſa prééminence, traite avec une ſorte de dédain & d'un pinceau trop négligé des objets auſſi précieux que les *fleurs*; s'il croit les rappeller aſſez par des *à-peuprès*, des formes négligemment caractériſées, des teintes trop ſacrifiées, cette hauteur déplacée nuira plus qu'on ne penſe à ſon ouvrage. D'une autre part, le peintre ſoigneux qui veut rendre juſqu'aux plus petits détails de chaque *fleur*, de chaque feuille, de chaque fruit qu'il repréſente, & qui en fait ſucceſſivement pour lui un objet principal, tandis qu'il ne doit y en avoir qu'un ſeul dans ſon ouvrage, riſque d'être froid, & de manquer le ſuccès qu'il deſire.

On a vu plus d'une fois les peintres de *fleurs* prêter leur ſecours aux peintres d'un autre genre, même à des peintres d'hiſtoire. Ces unions peuvent être avantageuſes dans la peinture à ceux qui les forment, ſur-tout s'ils ont doués de vrais talens, & s'ils poſsèdent les connoiſſances fondamentales de l'art. Car le peintre d'hiſtoire ſe trouve alors comme forcé de terminer davantage, & le peintre de *fleurs* de mettre dans ſon *faire* plus de liberté & plus d'eſprit. C'eſt ainſi que les hommes aimables, lians & doux acquèrent de l'énergie en fréquentant les hommes auſtères, & donnent à ceux-ci plus d'agrément & de flexibilité. C'eſt ainſi que les unions heureuſes modifient les caractères & rendent plus parfaits ceux qui ont le bonheur de les former & d'en connoître les avantages.

Il eſt différens genres de perfections propres aux différentes manières de traiter chaque objet; mais il eſt auſſi des défauts qui leur ſont attachés. La ſéchereſſe, le froid, la molleſſe ſont les écueils du peintre précieux; l'indéciſion des formes, celle des teintes, une touche trop prononcée, ſont les défauts que doit craindre le peintre dont la manière eſt plus ſpirituelle & plus libre.

Deſportes, Baptiſte, Michel-Ange des Batailles, Mario de' Fiori ont atteint dans leurs beaux ouvrages la perfection de cette manière libre & ſavante. Van-Huyſum a lutté contre la nature, ne ſe contentant pas de l'indiquer & voulant l'égaler. Les premiers avec une touche fière, un pinceau mâle, un procédé prompt, ont ſu tranſmettre l'idée, plutôt qu'ils n'ont donné la repréſentation préciſe de la légèreté des *fleurs*, & des différentes ſubſtances dont ſont compoſés les fruits;

l'œil croit toucher la molleſſe de la figue en ſa maturité, les rugoſités de l'écorce du melon, la fraîcheur de ſa pulpe, quoique tout cela ne ſoit, pour ainſi dire, que deſigné. Van-Huyſum, avec moins de preſtige & non moins d'art, offre effectivement le duvet de la pêche, le velouté fin & tranſparent de la roſe, la limpidité d'une goutte d'eau, les maſſes preſqu'imperceptibles d'un nid d'oiſeau; &, dans l'incertitude où vous jette ſon charme magique, tantôt vous êtes tenté de porter la main ſur l'imitation trompeuſe, tantôt vous craignez de flétrir par le toucher le plus délicat une image ſi précieuſe.

Jeunes artiſtes qui vous êtes conſacrés à ce genre, ſi vous portez envie à la variété des autres genres qui ſemblent offrir la reſſource d'un plus grand nombre d'objets, & les richeſſes d'accidens plus multipliés, ſi cette idée vous refroidit ſur les bornes qui vous ſemblent preſcrites, ſongez qu'elles ſont plutôt celles de votre talent que de votre genre. Vous travailleriez toute votre vie avec la plus grande aſſiduité, ſans pouvoir épuiſer les combinaiſons dans leſquelles vous vous êtes reſtreint, & il ne s'agit peut-être pour vous détromper & vous rendre le courage, que de vous en ouvrir les ſources. (*Article de M.* WATELET.)

FLOU. A conſidérer ce mot grammaticalement, on ne ſait à quelle claſſe le rapporter. Il eſt adverbe dans cette façon de s'exprimer, il peint *flou*; il ſemble être adjectif dans ces phraſes, cela eſt *flou*, ce tableau eſt *flou*; cependant il n'a pas de féminin & on ne peut dire, cette figure eſt *floue*. (L)

Il ſemble cependant que ce ſoit un vieux mot qui

vient de l'adjectif latin *fluidus* ; il exprime la douceur le goût moëleux, tendre & ſuave qu'un peintre habile met dans ſon ouvrage. On trouve *floup* dans Villon ; & Borel croit qu'il ſignifie *flouet*, c'eſt-à-dire *mollet*, *délicat*. Quoi qu'il en ſoit, peindre *flou*, c'eſt noyer les teintes avec légèreté, avec ſuavité, avec amour ; c'eſt le contraire de peindre durement & ſéchement. (*Le Chevalier de* JAUCOURT, *dans l'ancienne Encyclopédie.*)

Le mot *flou* n'a d'autre but que de déſigner un certain caractère doux & un peu vague dans l'harmonie de la couleur d'un tableau. On ne peut dire autre choſe à ceux qui n'ont pas un grand uſage de la peinture, & qui ne s'occupent pas de la pratique de cet art, ſinon que ce mot étant fort difficile à bien comprendre, il eſt à propos qu'ils n'en uſent que bien rarement, pour ne pas l'employer mal-à-propos. Quant aux artiſtes, & ſur-tout aux élèves, s'ils ont du penchant à peindre *flou*, ils ne doivent pas oublier que cette ſorte de mérite eſt bien voiſine d'un vice, & que s'ils ne rempliſſent pas bien préciſément ce qu'on entend par *peindre flou*, ils tomberont dans un coloris indéterminé, & dans la molleſſe du faire, & qu'en cherchant à plaire à la portion du public dans laquelle ne ſe trouvent pas leurs véritables juges, ils s'attireront la cenſure ſévère de ceux qui ont le droit de prononcer ſur leurs ouvrages. (*Article de M.* WATELET.)

FLOU, eſt un terme qui ne ſort pas des ateliers, & n'eſt guère entendu que des gens de l'art. Il n'eſt pas ſynonyme du mot *fondu*, quoiqu'il exprime un pinceau qui *fond* les couleurs & les *noye* les unes dans les autres. La différence entre ces deux mots eſt 1°. que le mot *flou* exprime l'excès du *fondu*. 2°. Qu'il

ſuppoſe une grande légèreté de couleurs ſur-tout dans les ombres. Ainſi, pluſieurs peintres des différentes écoles d'Italie, les Allemands en général, & en France le Bourdon, Louis Boullogne, Carle Vanloo fondoient toutes leurs couleurs ; mais ce n'étoit ni avec cet excès, ni avec cette légèreté de tons dans les ombres qu'on pourroit exprimer par le mot *flou*. Carlo Dolce, & chez nous Alexandre Grimou, Raoux, &c. ont vraiment peint *flou*. Les Italiens rendent très-énergiquement ce genre de pinceau par le mot *sfumato ;* telle eſt la ſignification bien déterminée de ce qu'on entend par le mot *flou*.

Ce genre de peindre a beaucoup de partiſans dans le public, parce qu'il rend la couleur liſſe ſans nulle touche, ni épaiſſeur de couleurs, & qu'il produit (comme ce public s'exprime) *une peinture bien douce*. Mais cet éloge aſſez mal fondé ne doit pas empêcher d'apprécier cette manière & de montrer ce qu'elle a de vicieux.

Ce *flou* ſi flatteur à l'œil n'eſt ordinairement que le fruit d'une pure habitude & jamais celui du ſavoir ni du ſentiment. Il décele ſouvent au contraire l'ignorance qui l'adopte pour ſe cacher ſous l'ombre d'une exécution aimable.

Le *flou* ou le *fondu* exceſſif diſpenſe de rendre par la touche, dans les chairs, le ſens des muſcles, leurs mouvemens & leur nature diverſe ; celles des femmes, des hommes, des enfans ſont toutes exprimées par un pinceau *flou* avec le même ſentiment, ou plutôt avec la même abſence de ſentiment. La ſéchereſſe naturelle des métaux & leur piquante lumière ; le caſſé des plis du taffetas, le moëleux du velours, le fini du ſatin

la rondeur du drap, tout enfin eſt de la même exécution dans un tableau *flou*, & les objets n'y ſont guère différenciés que par leurs couleurs & leurs formes encore mollement ſenties.

De tout ce que je viens d'expoſer, on peut conclure que ce genre eſt la reſſource des ames froides, des deſſinateurs médiocres, & doit être regardé comme une manière vicieuſe toutes les fois qu'elle eſt générale & univerſellement employée dans un ouvrage. (*Article de M.* ROBIN.)

FO

FOIBLE. (adj.) Ce mot ne ſe prend ordinairement dans un ſens abſolu qu'en parlant de l'effet & de la couleur. Ce tableau eſt *foible*, c'eſt-à-dire que la couleur en eſt peu piquante, que l'effet n'en eſt pas vigoureux.

Si l'on veut parler de quelqu'autre ſorte de *foibleſſe*, il faut la ſpécifier. Ce tableau eſt *foible* de deſſin, *foible* de compoſition, *foible* d'expreſſion.

Un tableau *foible* d'effet peut être écraſé par un ouvrage inférieur, mais plus vigoureux. Il en eſt comme de ces hommes de mérite à qui la timidité permet à peine d'élever la voix dans la ſociété; ils ſe voyent ſouvent préférer l'homme dont le plus grand mérite eſt celui de ſe faire valoir. (*Article de M.* LEVESQUE).

FOIBLESSE. (ſubſt. fém.) Ce mot a une ſignification préciſe dans les arts, qui demande à être expliquée. Ce ſeroit mal-à-propos qu'on l'employeroit pour déſigner ce qui eſt mauvais.

Un ouvrage à qui l'on reproche de la *foibleſſe* peut

être celui d'un talent qui entre dans la route du grand ; mais qui n'eſt pas encore aſſez conſommé pour avoir toute la pureté ou la fermeté qui caractériſent les ouvrages du premier mérite, ou bien la *foibleſſe* eſt la marque de l'âge & ſe ſent de ſa caducité.

Pour exemple de la première ſignification du mot *foibleſſe*, nous citerons le tableau de le Brun au Palais Royal fait, dit-on, à dix- huit ans ; il eſt plein de chaleur ; mais il montre le défaut d'acquis dans le deſſin. Celui que le Pouſſin a fait pour les Capucins de Blois a de la molleſſe, de la diſcordance, des incorrections ; mais il décèle par-tout le jeune talent.

Les quatre tableaux des ſaiſons de ce célèbre artiſte, qui ſont de la collection du Roi ; la Madeleine de Mignard aux Théatins, ont de la molleſſe & de la peſanteur, vices des artiſtes vieillards.

Tous ces tableaux ſont *foibles*, non parce qu'ils ſont faux, vrai caractère des mauvais tableaux, mais parce que les vérités y ſont *foiblement* exprimées.

Ainſi, telle eſt la diſtinction d'un ouvrage de l'art qu'on nomme *mauvais*, d'avec celui qui eſt *foible*, que celui-ci peut partir d'un eſprit juſte qui entre dans la route de la beauté, ou qui ne peut plus s'y ſoutenir, au lieu qu'une mauvaiſe production eſt celle d'un eſprit qui ne connoît le chemin du naturel dans aucune partie, & qui néanmoins exécute avec une hardieſſe qui décèle le faux jugement & l'effronterie du charlatan. Les exemples de ces impoſteurs ne ſont rares ni en ſculpture ni en peinture.

Les mots *foible*, *foiblement*, *foiblir* ne ſont que des différences grammaticales de la *foibleſſe* dont nous avons

cru néceſſaire de donner le ſens précis. (*Article de M.* ROBIN.)

FOND. (ſubſt. maſc.) Ce mot, en peinture, ſignifie ou *les derniers plans d'une compoſition*, ou *le champ qui entoure un objet peint.*

Ce dernier ſens comprend les préparations ſur leſquelles on ébauche un tableau, c'eſt-à-dire, l'apprêt ou les premières couches de couleurs dont on couvre la toile, le bois, le cuivre ou la muraille ſur laquelle on veut peindre.

Il me ſemble que les artiſtes laiſſent ſouvent à l'habitude, à l'exemple ou au haſard, à décider de la couleur ſur laquelle ils commencent à ébaucher les ouvrages. Je crois cependant que cette partie de leur art, ainſi que pluſieurs autres qui paroiſſent de médiocre conſéquence, devroit être quelquefois l'objet de leurs recherches, de leurs épreuves & de leurs réflexions.

Il eſt vrai qu'il eſt des peintres difficiles, qui dans l'indéciſion de leur compoſition, qu'ils n'ont point aſſez réfléchie, couvrent pluſieurs fois leurs ébauches, & ſubſtituent des maſſes claires à des maſſes ſombres, en cherchant leur effet. Pour ces peintres, le premier apprêt ne peut devenir l'objet de leur combinaiſon; mais un peintre facile ou prudent, qui ſe feroit une loi de ne commencer un tableau qu'après une eſquiſſe arrêtée, pourroit ſe décider ſur le premier apprêt, pour rendre par ſon moyen ſes maſſes claires plus brillantes, & pourroit, en ménageant ſa couleur, leur donner un tranſparent qui ſerviroit à mieux imiter l'éclat de la lumière.

Rubens, cet artiſte à la fois facile & profond, cet

homme de génie, qui a vu en grand la peinture, a ſu tirer parti du fond de ſes tableaux & des glacis, & c'eſt aux artiſtes de cette claſſe que les pratiques même les plus dangereuſes fourniſſent des reſſources & des beautés. Il peignoit ſouvent ſur des *fonds blancs* ; mais pour éviter l'inconvénient que peuvent avoir les *fonds* de cette couleur dans les grandes maſſes d'ombres, ne pourroit-on pas, d'après une eſquiſſe bien arrêtée, faire préparer ſon *fond* par grandes maſſes blanches & brunes, & cette pratique ne vaudroit-elle pas mieux que celle de peindre ſur des *fonds* gris, bruns ou rouges, qu'on regarde comme des *fonds* indifférens & qui en effet ne ſont favorables ni aux maſſes claires, ni aux maſſes d'ombres ?

Mais en voilà aſſez pour les artiſtes intelligens, & trop pour ceux qui, eſclaves de l'habitude, croient que ce qu'ils n'ont pas vu faire à leurs maîtres ne peut être bon.

Après avoir parlé de l'apprêt qui fait le principal *fond* général du tableau, je vais dire quelque choſe du champ particulier ſur lequel ſe trouvent les objets que renferme un tableau.

Ce qui diſtingue les objets les uns des autres, c'eſt l'oppoſition des nuances claires & obſcures Dans tous les objets qu'offre la nature, la nuance que préſente le côté éclairé d'un corps, fait paroître celui qui eſt à côté plus teinté. La partie ombrée produit l'effet contraire. Sans cette loi de la nature, les objets confondus enſemble ne nous offriroient point ce que nous nommons le *trait*, qui eſt la ligne claire ou obſcure, qui nous donne l'idée de leur forme.

Un flocon de neige, lorſque nous le diſtinguons

dans les airs, ſe détache en brun ſur la teinte que la lumière répand dans le ciel : ſi ce même flocon paſſe devant un nuage obſcur, il reparoît blanc, en raiſon de l'oppoſition du *fond* ſur lequel il ſe trouve ; s'il s'interpoſe enfin vis-à-vis d'un mur noirci par le temps, il prend cette éclat dont nous ne devons l'idée générale qu'à la plus grande habitude que nous avons de voir la neige en oppoſition avec des objets qui relèvent ſa blancheur. Une branche d'arbre, examinée avec ſoin, donnera une idée juſte de cet effet. Souvent dans un court eſpace, elle ſe détachera pluſieurs fois, alternativement en clair & en brun ſur le *fond* ; ce ſont ces variétés, qui prêtent leur ſecours au peintre, lorſqu'il veut chercher dans les oppoſitions des reſſources pour l'harmonie.

Il reconnoîtra, en examinant ce jeu des couleurs cauſé par les *fonds*, qu'il peut à ſon gré diſtinguer plus ou moins les objets par des combinaiſons d'oppoſitions dont il peut abſolument diſpoſer. Il trouvera auſſi, pour rendre ſon coloris plus brillant, que certaines couleurs ſe détruiſent, tandis que d'autres ſe font valoir. L'incarnat devient pâle ſur un *fond* rouge. Le rouge pâle paroît vif & ardent ſur un *fond* jaune. La nature des *fonds* étant le plus ſouvent à la volonté de l'artiſte, il eſt autoriſé à choiſir & à donner aux objets de ſes premiers plans & aux draperies de ſes figures principales, les *fonds* qui doivent leur être les plus favorables.

Cette réflexion conduit naturellement à parler de ce qu'on appelle *fonds*, lorſqu'on entend par-là les derniers plans d'une compoſition.

Les différentes modifications qu'on ajoute ordinaire-

ment à ce terme, lorſque l'on s'en ſert dans ce ſens, indiquent ce que l'artiſte doit obſerver.

On dit d'un tableau de payſage, qui repréſente un ſite très-étendu, dans lequel une dégradation de plans inſenſible & multipliée ſe fait appercevoir, que le *fond* de ce tableau eſt un *fond vague*.

L'artiſte qui peint l'étendue des mers, doit, par un *fond aërien*, faire ſentir cette immenſité de lieu dont la diſtance n'eſt pas déſignée par des objets ſucceſſifs. Un *fond agréable* eſt celui qui nous offre l'image d'un lieu où nous ſouhaiterions nous trouver.

Un *fond* devient *piquant* par le choix de la couleur du ciel & de l'inſtant du jour.

Il eſt *frais*, s'il repréſente le ton de l'air au matin; il eſt *chaud*, ſi le coucher du ſoleil lui donne une couleur ardente.

Le *fond pittoreſque* eſt celui dans lequel un choix ingénieux raſſemble des objets favorables au peintre & agréable au ſpectateur.

Il faut dans certains ſujets d'hiſtoire des *fonds riches*: Ce choix convient à une partie des actions tirées de la fable; à ceux que fourniſſent les hiſtoires Aſiatiques, aux triomphes, aux fêtes, &c.

La ſimplicité, l'auſtérité même, convient aux *fonds* des tableaux qui repréſentent les objets de notre culte. Il ſont favorables auſſi à la plupart des objets pathétiques. Rien ne doit détourner de l'intérêt qu'ils ſont naître; c'eſt à l'ame qu'il faut parler principalement.

Cependant toutes ces qualités différentes, que la raiſon & le goût diſtinguent, ſont renfermées dans celle-ci :

celle-ci : les *fonds* doivent être toujours convenables au ſujet que l'on traite.

Voyez le mot FABRIQUE, dans l'explication duquel il y a pluſieurs choſes qui ont rapport au mot *fond*. (*Article de M.* WATELET.)

FOND. Ce terme a pluſieurs acceptions en peinture.

On appelle *fond* la matière ſur laquelle on fait le tableau : un *fond* de mur, de plâtre, de cuivre, de bois, de marbre, &c.

On nomme de même l'apprêt ou l'enduit *imprimé* ſur ces matières. En ce ſens, on dit un *fond* à l'huile, un *fond* à la colle, un *fond* blanc, gris, rouge, &c. Le mot *fond* alors eſt ſynonyme du mot *impreſſion*.

Dire comment ces *fonds* ou *impreſſions* veulent être faits, quels ſont les meilleurs, ſoit par rapport aux matières dont on doit les compoſer, ſoit eu égard à la teinte, quels ont été les uſages des différentes écoles, quels ſont ceux enfin qui conviennent aux différens ſujets, aux divers genres, & à chaque eſpèce de peinture, ce ſont des détails qui tiennent à la pratique, & ſeront mieux placés à l'article *impreſſion*.

Fond pour la peinture propre au théâtre ſe dit quelquefois de la toile qui borne la ſcène & termine les couliſſes.

Mais nous ne conſidererons ici le mot *fond* que relativement à l'art de peindre. Sous cette acception on peut examiner le *fond* du tableau dans toutes les parties de l'art ; ſavoir, par rapport à l'invention dans les compoſitions pittoreſques & poëtiques, dans le coloris, dans l'effet, dans l'exécution, & même dans l'expreſſion. Suivons donc le mot *fond* ſous tous ces points de vue.

Soit que le peintre doive repréſenter un ſujet grave, tragique ou plaiſant ; ſoit qu'il traite une ſcène renfermée ou en plein air ; ſoit qu'entre les parties du jour il choiſiſſe le matin ou le ſoir ou la nuit ; dans quelque lieu, dans quelque ſiècle que ſes figures doivent être ſuppoſées, le *fond* de ſon tableau peut contribuer à lui donner le caractère le plus convenable.

L'artiſte raiſonnable ſe reconnoît dans le choix du *fond*. Veut-il peindre des ſolitaires au milieu de leurs rochers, il ne montre que des pins ou des chênes ; le ciel même eſt coupé de nuages fouettés & de maſſes tranchantes. Les roſiers, les myrthes doivent meubler une campagne habitée par la Déeſſe des Amours ou par de tendres Bergères ; alors des nuages légers annonceront la pureté de l'air qu'on y reſpire. Si l'artiſte établit ſon action près d'une ville aſſiégée, il faut que par-tout l'herbe ait été foulée aux pieds des chevaux : montrer ſur ce théâtre de déſaſtres des arbres ſur pied, des plantes vertes & fraîches, des prairies émaillées, ce ſeroit une ineptie rebutante.

Un homme un peu inſtruit place Alexandre dans un temple orné des ordres de la Grèce, & Numa dans un lieu paré d'ornemens & de ſtatues d'un genre étruſque ; les derniers Empereurs & nos premiers Rois habitoient l'architecture dégradée du bas empire, on doit les y placer ; & ceux du huitième ou dixième ſiècle habiteront des palais d'une architecture gothique. Enfin le *fond* doit contribuer, comme tout le reſte de l'ouvrage, à ſoutenir le caractère du ſujet.

. . . . . *fervetur ad imum*
Qualis ab incepto proceſſerit. . . . . .

Horace, *Art. Poët.*

Le peintre fera donc des *fonds* propres à ſes acteurs avec autant d'exactitude & plus de recherche qu'on n'en met communément ſur les théâtres.

Le *fond* n'eſt pas ſeulement ce qui ſe voit derrière les figures, ni le dernier plan de la compoſition; ſouvent il entrecoupe la ſcène & la devance, il anime le ſujet, lui donne du repos, & en indique les plans.

Mais ſi par rapport à ce que la raiſon & la convenance exigent du peintre, les loix de l'art ſont connues : ſi elles ont certaines limites, on n'en admet point pour la compoſition pittoreſque. Comme dans toutes les parties de l'art, on ne peut à cet égard déſigner le mieux poſſible, la tâche du peintre eſt de le faire ſentir.

La théorie ſur les *fonds* ſe borne à quelques principes généraux : par exemple, la compoſition du *fond* doit contraſter avec les figures & les mettre en valeur; c'eſt-à-dire, que ſi le plan général de la diſpoſition des figures eſt parallèle au bord du tableau, il faut que le plan du fond ſoit circulaire ou triangulaire; & au contraire ſi le plan des figures eſt tourmenté, il faut que le *fond* du tableau ſe caractériſe par la grandeur & la ſimplicité de ſon plan. Pour ce dernier précepte on peut citer comme exemple le martyre de Saint-Gervais de *le Sueur*, & la Pentecôte de *Blanchard*, & pour le premier le Sacrement de l'Ordre du *Pouſſin*, &c.

La même règle doit être obſervée pour les formes. La compoſition des figures préſente-t-elle pluſieurs mouvemens, comme le Lazare reſſuſcité, les vendeurs chaſſés du temple de Jouvenet, on en fait valoir les formes diverſes, comme il l'a fait, par des *fonds*

grands & ſimples ; dans le repas chez le Phariſien, le même peintre anime le ſujet par le *fond*, & multipliant ſes plans, & les intervalles, il paroît multiplier les figures par les eſpaces.

Le même principe des contraſtes a lieu par rapport aux effets. Le *fond* du tableau doit préſenter de larges lumières & de grandes maſſes d'ombres, ſi la diſpoſition des figures a exigé pluſieurs foyers de lumière. Si au contraire les effets ſont ſimples dans la compoſition des figures, alors on l'anime en multipliant les effets du *fond*. Le couronnement deMarie de Médicis, au Luxembourg, offre un exemple clair de ce principe. Rubens eſt un homme qu'on cite toujours avec avantage dans la compoſition pittoreſque.

Souvent le *fond* détermine l'effet général de la ſcène. Du trou d'un rocher, de l'ouverture d'une croiſée, ou de l'eſpace d'un entrecollonnement, ſort le trait de lumière qui conduit l'œil du ſpectateur ſur l'endroit où l'artiſte veut porter le principal intérêt.

Le *fond* qui ſert aux maſſes, ſert encore dans les détails à faire valoir les figures. Les variétés d'effets que produiſent les nuages, les teintes de l'architecture, celles des rideaux qui s'y joignent, les divers tons des arbres, tous ces objets formeront des moyens de faire ſaillir les objets, d'augmenter ou de diminuer leur valeur, ſuivant le choix qu'on fera de leur couleur & de leur dégré de lumière.

Le *fond* fait encore valoir les objets, en préſentant des maſſes ombrées au-deſſus, ou à côté des maſſes claires, & réciproquement des maſſes claires devant, ou au-deſſus des maſſes ombrées, de manière que l'œil ne trouve point de grandes lignes brunes ou lumineuſes

qui traverſent toute l'étendue du tableau ni dans le ſens perpendiculaire, ni dans le ſens horizontal. Le jeu & le charme d'une compoſition pittoreſque dépendent de l'emploi varié & contraſté des maſſes ſubordonnées à la maſſe générale.

C'eſt ici le lieu de parler du *fond* dans un portrait. Les gens peu inſtruits le regardent comme facile, ſur-tout dans un buſte; à ce propos, on peut rappeller le mot de Rubens à quelqu'un qui, dit on, lui conſeilloit de faire exécuter un *fond* par un élève: celui, répondit ce grand homme, à qui je confierois le *fond* à faire ſeroit d'abord en état de faire la tête; & en effet quel brillant, quelle ſaillie, quel mouvement, quelle puiſſance n'acquiert pas une tête peinte par un homme habile lorſqu'il lui a donné le *fond* qui lui convient! De Piles conſeille d'y multiplier les teintes de couleurs. Il avoit obſervé de tels *fonds* dans quelques têtes de Rembrant, & de cette pratique il faiſoit un principe général. Cependant le ſeul cas où le *fond* admet une grande diverſité de teintes, c'eſt lorſque la tête eſt faite dans ce genre de travail. Si au contraire le goût du coloris eſt ſimple dans la tête, le *fond* doit l'être auſſi. Car s'il ne règne pas un grand rapport de coloris entre l'objet & ſon *fond*, il n'y a plus d'accord dans le portrait.

L'analogie eſt très-eſſentielle encore dans le ſtyle de l'exécution. Si, dans les figures, elle eſt nette, heurtée, fondue, qu'un pareil méchaniſme ait lieu pour le *fond*.

Ce principe me conduit à examiner une queſtion ſur laquelle on a généralement trop tranché pour la négative; ſavoir ſi l'on peut raiſonnablement faire

exécuter le *fond* de ſon tableau par une main étrangère. Il eſt certain que ſi l'artiſte choiſi pour faire un *fond*, par exemple, à un tableau d'hiſtoire, lui donne une teinte arbitraire, & l'exécute d'un manière oppoſée à celles des figures, il vaudroit mieux que ce *fond* fût médiocrement fait par l'auteur du tableau; mais ſi, comme M. Machy l'a fait dans quelques-uns des tableaux de Carle Vanloo, l'architecture eſt peinte d'une manœuvre & d'une teinte analogues à celles de l'ouvrage, alors nous tiendrons pour l'opinion contraire. Nous avons vu des *fonds* de payſages de Patel dans des tableaux de *le Sueur*, où des yeux bien exercés pouvoient ſeuls appercevoir la différence des mains qui avoient fait l'ouvrage.

Les routes de l'art des fonds que nous venons de faire parcourir à nos lecteurs, ſemblent nous diſpenſer de nous arrêter long-tems ſur ce qui tient à l'expreſſion. Qui ne ſentira pas d'après tous les rapports que nous venons d'établir entre les figures & le *fond* du tableau, que l'expreſſion peut en être détruite, ou en devenir plus vive? La diſpoſition d'un riant boſquet, un *percé* de ciel frais ajoutera à la tendre paſſion de l'Aurore lorſqu'elle s'abandonne aux careſſes de Céphale. Des plans très-ſimples, des maſſes énormes, des jours très-rares, ajouteront aux horreurs de la priſon qui enferme le triſte & innocent Joſeph.

L'art des beaux *fonds* n'a pas toujours été celui des plus grands maîtres, parce que les peintres les plus purs, les plus occupés de l'excellence des formes ne ſont pas ceux qui ont le mieux entendu le pittoreſque. On voit peu de beaux *fonds* de Michel-Ange, du Dominiquin & même de Raphaël. Berrettini de Cortone,

Luca Giordano, Rubens, & chez nous Jouvenet, Detroy fils, &c. ſont dans cette partie des modèles qu'on peut offrir aux jeunes artiſtes, & des exemples à citer aux amateurs qui veulent étudier & connoître les détails de la peinture. (*Article de M.* ROBIN.)

FONDRE. (verb. act.) *Fondre* les couleurs ſignifie les unir les unes avec les autres de manière que cette union, agréable à l'œil, s'accompliſſe comme inſenſiblement.

Cette opération par laquelle on mêle enſemble les parties de deux couleurs qui ſe touchent, ſe fait en promenant doucement la broſſe de l'une à l'autre, juſqu'à ce qu'elles n'offrent aux extrémités où elles s'avoiſinent rien de dur, rien qui bleſſe la vue en altérant l'harmonie. La dégradation de la lumière, l'interpoſition de l'air, & ſur-tout les reflets opèrent à nos yeux cette fonte dans la nature colorée.

Dans chaque objet, il n'y a toujours qu'un ſeul point qui ſe trouve directement frappé de la lumière & qui préſente ſa couleur en quelque façon pure & dans tout ſon éclat. Les autres points, en s'éloignant de celui dont je viens de parler, perdent de proche en proche des dégrés imperceptibles de cette pureté & de cet éclat de la couleur locale; mais les parties de cet objet coloré éprouvent en approchant d'un autre dont la couleur eſt différente, un mêlange qu'occaſionnent les rejailliſſemens mutuels de rayons colorés, qui ſe font ſans doute par l'effet de l'incidence rapide & continuelle de la lumière.

Cette union des couleurs dans la nature s'opère donc avec une dégradation & des mêlanges ſi inſenſibles &

ſi doux, qu'il ſemble que toutes les teintes, tous les paſſages ſoient *fondus*, & pour ainſi dire amalgamés comme différens métaux qui ſe pénètrent par l'effet de la fuſion.

Telle eſt la manière générale dont opère la nature. Les développemens, les ſubſtitutions de ſubſtances les unes aux autres, les accroiſſemens, les dépériſſemens, la plupart des mouvemens & des révolutions qui ne ſont pas trop accidentelles & convulſives ſont tellement *fondues* que les points de tems & de diſtance qui les ſéparent trompent nos obſervations, & que les nuances de ces progreſſions échappent à la curioſité & à la perſpicacité humaine.

Mais ces réflexions ſont moins utiles aux jeunes artiſtes que quelques conſeils qu'on peut leur répéter ſur la *fonte* des couleurs.

Faites-vous un plaiſir, vous dira l'artiſte qui vous guide, d'obſerver & d'admirer cette *fonte* parfaite dont la nature colorée reçoit tout ſon charme, & dont elle vous préſente ſans ceſſe le modèle. C'eſt par de continuelles obſervations que vous apprendrez à diſcerner les différentes teintes dont chaque couleur eſt ſuſceptible.

Vous vous appercevrez qu'elles ſont innombrables & qu'elles ne peuvent ſe diſcerner ſenſiblement que par l'habitude de les obſerver.

Vous connoîtrez enfin que l'organe de la vue qui eſt la baſe de vos talens, peut recevoir un perfectionnement dont vous n'aviez pas l'idée, & dont les hommes qui croyent avoir la vue la plus parfaite, ſans l'avoir cependant employée à ces obſervations, ne ſe doutent pas.

Rien n'eſt ſi ordinaire aux hommes dont je parle que de penſer qu'un vaſe blanc, par exemple, un beau

linge, une feuille de papier, ſont d'un blanc à peu-près égal dans toute leur étendue. Qu'ils vous conſultent & vous leur démontrerez, les pinceaux & les couleurs à la main, que pour imiter exactement cès objets, il faut que vous formiez cent nuances différentes, & que le blanc pur de votre palette ne peut & ne doit trouver place que dans quelques touches où il deſigne le plus grand éclat que la lumière peut répandre ſur une ſurface blanche.

Vous devez déduire de ces obſervations ſur votre art (& cette déduction, quelqu'étendue qu'elle paroiſſe, n'eſt pas inutile pour vous) que vos ſens, quelque parfaits que vous les donne la nature, ſont, ainſi que votre eſprit & votre intelligence, ſuſceptibles d'un perfectionnement qui ne s'acquiert que par des ſoins & par l'habitude de les exercer.

Mais pour revenir aux ſens, ſi vous aimez la muſique (car aſſez ordinairement les favoris de la peinture ne ſont point étrangers aux autres arts, & le goût pour tous ceux qu'on nomme libéraux, peut être regardé comme un ſigne de vocation.) Si vous aimez donc la muſique, vous avez dû vous appercevoir combien l'ouie acquiert de juſteſſe, de ſenſibilité, de fineſſe, en s'exerçant à entendre attentivement les ſons modulés pour apprécier leurs intervalles, leurs nuances & leurs dégradations.

Les ſons, ſous l'archet de Tartini & de ſes élèves, ſe *fondoient*, pour ainſi dire, les uns dans les autres, comme les couleurs de la nature ſe *fondent* par l'effet du clair-obſcur.

Cependant cette dégradation inſenſible n'eſt pas auſſi uſitée dans la muſique que dans la peinture, ni ſi

abſolue, puiſqu'on procède dans l'art des ſons par intervalles ſéparés ſenſiblement & qui doivent reſter purs, ſans pouvoir participer réellement l'un de l'autre : mais ces ſons doivent le plus ſouvent être liés les uns aux autres par une eſpèce de *fonte* délicate qui fait une des perfections de l'exécution.

D'ailleurs on doit encore obſerver que la vue eſt plus continuellement exercée à l'effet des dégradations qui s'offrent ſans ceſſe à elle, que l'ouie, qui reçoit preſque ſans ceſſe des ſons ou des bruits incohérens, & qui n'ont rien d'harmonique. Il y a une dégradation, plus fine peut-être, dans les inflexions de la parole, que dans celles de la muſique, parce qu'on parle plus ſouvent qu'on ne chante. Les Orateurs, les Comédiens, les auteurs exercés à lire leurs ouvrages, en démêlent les nuances, comme le peintre celles qui établiſſent l'harmonie de leurs ouvrages par la *fonte* des couleurs.

Je n'ajouterai à tout ce que je viens de dire qu'une dernière obſervation.

Si vous *fondez* trop pour reſſembler mieux à la nature, vous riſquez de tomber dans la molleſſe qu'elle n'a point ; car la nature offre dans l'enſemble de tous les objets une perfection inimitable : ſi vous ne *fondez* pas aſſez, vous pourrez, il eſt vrai, donner en apparence une certaine force à votre coloris ; mais il n'offrira pas cette douce & néceſſaire harmonie que préſente le tableau de la nature. (*Article de M.* WATELET.)

FONTE. (ſubſt. fém.) Ce mot appartient, ainſi que le verbe *fondre*, à l'art du ſtatuaire lorſque les

modèles de cet artiſte doivent être exécutés en bronze. *Fondre* une ſtatue. Un accident conſidérable a obligé de *fondre* à deux fois la ſtatue équeſtre de Bordeaux. Les ſtatues antiques ſont d'une belle *fonte*. La *fonte* de la ſtatue équeſtre de Bouchardon n'a pas été auſſi heureuſe qu'un tel chef-d'œuvre l'auroit fait deſirer.

Pline, dans le 34e livre de ſon hiſtoire de la nature, nous a fait connoître les plus beaux bronzes employés par les anciens, & leurs différens mêlanges : il auroit été plus à deſirer qu'il nous eût tranſmis les procédés des anciens dans la *fonte* des ſtatues. Son ſilence, & celui de tous les auteurs Grecs & Romains, dont les écrits nous ſont parvenus, a fait perdre un art que les modernes ont été obligés de créer de nouveau.

Mais ſi les procédés des anciens ont été perdus, pluſieurs de leurs ouvrages en bronze ont été conſervés, & rendent témoignage à leur habileté dans l'art de la *fonte*.

La *fonte* de la ſtatue équeſtre & colloſſale de Marc-Aurele a été ſi heureuſe, que les ciſeleurs n'ont eu à réparer que les places des jets & des évents : le reſte eſt venu auſſi pur que pouvoient l'être les cires de l'artiſte. L'épaiſſeur de la fonte eſt par-tout égale, & ne ſurpaſſe pas celle d'un écu. Cet examen a été fait par Sandrart & par François Duqueſnoy, ſi célèbre entre les ſculpteurs, ſous le nom de François Flamand.

A une lieue de la Haye, dans un village nommé Voorbourg, & qui, du tems des Romains, ſe nommoit *Forum Adriani*, a été découverte une ſtatue antique, qu'on n'a pas encore fait les frais de déterrer, quoiqu'elle ne ſoit enſevelie que de huit pieds. Une

main de cette ſtatue en étoit détachée; elle a été envoyée à Péterſbourg à M. Falconet; ſi elle étoit étendue, elle auroit un pied de long, ce qui ſuppoſe une figure de neuf pieds; elle n'a qu'une ligne d'épaiſſeur, & eſt de la plus belle *fonte*. Le Comte de Caylus poſſédoit un pied colloſſal de brenze antique, long de près de deux pieds, en comptant le talon qui manquoit; la *fonte* étoit de deux lignes d'épaiſſeur; c'eſt le double de celle de Marc-Aurele, & de la ſtatue découverte à Voorbourg; mais c'eſt bien peu en comparaiſon de l'épaiſſeur que les modernes donnent à leurs *fontes*. D'ailleurs la fonte n'étoit peut-être pas d'une égale épaiſſeur dans toute la figure, & l'on pouvoit avoir donné plus de force au pied, parce que c'étoit une partie portante. Un grand nombre de bronzes antiques répandus en Europe, témoignent la même intelligence de la part des anciens fondeurs.

Les fondeurs modernes n'ont donc pas retrouvé toute la perfection de l'art antique, puiſqu'ils ne ſavent *fondre* que très-épais. Comme les anciens exécutoient en bronze des colloſſes de cent & cent-vingt pieds de hauteur, ils avoient bien été obligés de trouver des moyens de rendre leurs *fontes* légères.

On deſireroit ſavoir ſi les *fontes* de ces énormes ouvrages ſe faiſoient d'un ſeul jet ou par aſſiſes : c'eſt encore un point ſur lequel les anciens auteurs n'ont pas ſatisfait notre curioſité.

M. Falconet, à qui deux grandes *fontes*, qu'il a exécutées, & une autre dont il a été témoin, ont donné une grande expérience, eſt perſuadé qu'il n'eſt rien moins qu'impoſſible de *fondre* d'un ſeul jet des colloſſes de plus de cent pieds. » Quand le modèle d'une

» ſtatue qui doit être de bronze eſt fait, on poſe au bas, » dit-il, un fort chaſſis de charpente qui ſert à porter » le moule de plâtre ; il ſert également à le remon- » ter ſur la place où doit être fondue la ſtatue. Si par » derrière le modèle, que je ſuppoſe de cent pieds, » on élève d'à plomb ce même chaſſis, que le moule » s'y joigne dans toute ſa hauteur, & qu'enſuite il » ſoit remonté ſur le chaſſis poſé horizontalement, » la hauteur ainſi diſpoſée ne ſera plus que de vingt- » cinq ou trente pieds, ſelon ſon épaiſſeur, (je ſup- » poſe une figure pédeſtre) & la longueur ſera de » plus de cent pieds en y comprenant l'épaiſſeur du » moule. Comment faire parcourir au bronze cette » étendue ? La difficulté ne ſeroit pas inſurmontable. » On conſtruiroit deux fourneaux, trois s'il le falloit ; » le métal au même degré de fuſion, les fourneaux » partiroient enſemble, & la ſtatue ſeroit tout auſſi » bien fondue que ſi elle n'avoit que vingt-cinq ou » trente pieds ». Les perſonnes qui n'ont pas même la plus légère idée des *fontes*, ſentiront ce qu'on gagne- roit à cet égard en couchant le moule au lieu de le tenir debout.

On ſeroit tenté de croire que la plus ou moins grande épaiſſeur des *fontes* eſt indifférente pourvu qu'elles donnent une belle empreinte. Cependant on ne niera pas que ce ne ſoit un avantage d'épargner du métal & de diminuer les forces néceſſaires pour remuer un coloſſe. Mais ſi un ouvrage coloſſal a des parties conſi- dérables qui s'avancent ſans avoir d'appui, il eſt alors bien eſſentiel que ces parties ſoient légères, puiſque leur poids menaceroit le monument de ſa chute. Dans la ſtatue équeſtre & colloſſale de Péterſbourg, la ma-

chine entière n'a d'appui que les pieds de derrière du cheval ; il étoit donc très-eſſentiel que les parties antérieures du monument fuſſent tenues d'une grande légèreté. Cette néceſſité a engagé l'artiſte à ne pas ſuivre la pratique générale des modernes, & à donner au devant de ſa *fonte* une légèreté qui n'avoit été connue que des anciens.

Comme nos ſtatuaires abandonnent à des ouvriers fondeurs le ſoin de jetter en bronze les ouvrages dont ils ont fait les modèles, il ſemble que l'article *fonte* devroit, dans l'Encyclopédie methodique, appartenir au *Dictionnaire des arts méchaniques*. Mais il appartient en effet au *Dictionnaire des Beaux-Arts*, parce qu'il eſt très-néceſſaire que les ſtatuaires ſachent diriger leurs fondeurs, & parce qu'ils peuvent ſe trouver dans des circonſtances qui les engagent à fondre eux-mêmes. Les anciens dirigeoient les *fontes* de leurs ouvrages ; Pline & Pauſanias ne nous permettent pas d'en douter. Leur exemple fut ſuivi par la plûpart des ſculpteurs Italiens ; long-temps même les grands artiſtes de l'Italie furent à la fois ſculpteurs, fondeurs, peintres & architectes. En France, Desjardins fondit lui-même le monument de la place des Victoires.

Si l'auteur de la ſtatue équeſtre de Pétersbourg, M. Falconet, s'en étoit remis à la routine d'un fondeur, il ſe ſeroit vu contraint de renoncer à la compoſition de ſon ouvrage, puiſqu'il n'auroit pu être exécuté dans toute l'épaiſſeur que les ſculpteurs modernes donnent à leurs *fontes*.

Les détails de la *fonte* appartenant à la manœuvre des arts plutôt qu'à leur théorie, nous les renverrons au Dictionnaire deſtiné à traiter de la pratique ; mais

nous croyons devoir en donner au moins ici une idée légère aux lecteurs dont les procédés de cet art peuvent exciter la curioſité.

Il eſt néceſſaire que l'attelier ſoit ſpacieux, puiſqu'il doit contenir le fourneau & le moule qui recevra le métal en fuſion : il faut d'ailleurs qu'un grand nombre d'ouvriers y puiſſent travailler à la fois ſans ſe gêner mutuellement.

On enſevelit ordinairement le moule dans une foſſe profonde; & comme on doit craindre l'inondation & même toute eſpèce d'humidité, on choiſit pour la creuſer un terrein élevé. Cependant, au lieu de creuſer une foſſe, on peut conſtruire le fourneau de manière qu'il domine le moule. C'eſt ainſi qu'a été exécutée la *fonte* de la ſtatue équeſtre de Girardon, & le terrein marécageux de Péterſbourg a obligé d'opérer de même pour la ſtatue équeſtre de Pierre I. L'auteur de ce monument trouve de grands avantages dans ce procédé, & attribue l'uſage de s'enterrer dans une foſſe étroite & profonde à la routine des fondeurs d'artillerie.

La chauffe & le fourneau ſont conſtruits en briques. On choiſit pour les parties les plus expoſées à la grande ardeur du feu des briques qui ſoient difficiles à ſe vitrifier, & au lieu de les mâçonner avec du mortier, on les gâche avec la terre même dont ſont faites ces briques. Après la conſtruction du fourneau, on lui donne le recuit; ce qui ſe fait en le rempliſſant de briquaillons, c'eſt-à-dire de briques caſſées, & en faiſant dans la chauffe un feu égal à celui qui ſera employé pour la *fonte* du métal.

Cependant le ſtatuaire a fait en plâtre le modèle de ſa ſtatue telle qu'elle doit être en bronze. La deſti-

nation de ce modèle eſt d'être moulé pour fournir le creux qui ſera rempli par la matière en fuſion. On commence donc par le moule en plâtre, & tout ce qui eſt en relief dans le modèle eſt en creux dans le moule. Il peut être conſidéré comme un cachet qui, gravé en creux, donne en relief ſon empreinte ſur la cire. Ce moule eſt conſtruit par pièces détachées qui peuvent ſe ſéparer & ſe réunir; un fort chaſſis de bois de chêne lui ſert de baſe. Pour que le plâtre du moule ne ſe colle pas à celui du modèle, on enduit celui-ci d'huile d'œillet, qu'on y applique au pinceau.

Le moule fini, & toutes les pièces exactement numérotées pour être facilement reconnues dans la ſuite, on les démonte.

Mais le bronze de la ſtatue ne doit pas être maſſif; il ne doit avoir qu'une épaiſſeur déterminée, & il eſt même bon que cette épaiſſeur ſoit auſſi légère qu'il eſt poſſible. Il faudra donc, avant de procéder à la *fonte*, établir un noyau qui rempliſſe la cavité du moule en laiſſant ſeulement entre lui & ce moule un vuide égal à l'épaiſſeur que doit avoir le bronze. C'eſt par le moyen de cires appliquées au moule de plâtre qu'on ménage ce vuide. Elles ſeront fondues quand le noyau & le ſecond moule qui doit recevoir le métal, & qu'on appelle moule de potée, ſeront faits. Alors, par leur fuſion, elles laiſſeront vuide la place que doit occuper le bronze.

On commence par enduire intérieurement d'huile commune les pièces du moule, comme on avoit enduit extérieurement le modèle. Enſuite on donne à cette même partie intérieure, ou creux du moule, pluſieurs couches de cire fondue qu'on étale à l'aide d'un pinceau, comme

comme ſi l'on peignoit. On multiplie ces couches juſqu'à ce qu'elles parviennent enſemble à l'épaiſſeur d'une ligne ou d'une ligne & demie. Il eſt vraiſemblable que les anciens, dont les *fontes* étoient très-minces, s'en tenoient à ces couches au pinceau.

Mais comme les modernes ont la pratique de tenir leurs *fontes* très-épaiſſes, ils faut qu'ils ajoutent à ces premières couches une épaiſſeur égale à celle qu'ils veulent donner au bronze. Ils y parviennent en recouvrant les couches appliquées au pinceau de tablettes de cire amollies dans l'eau chaude, qu'ils pétriſſent & qu'ils introduiſent dans le moule avec les doigts, en ſorte qu'elles ne faſſent qu'un corps avec les premières couches.

Avant de rétablir le moule garni de ſes cires pour y couler le noyau, il faut préparer à ce noyau un ſoutien qui en embraſſe toutes les parties. C'eſt ce qu'on appelle une armature; on la compoſe de fer, parce qu'elle doit avoir la force de réſiſter aux efforts du métal en fuſion, & à la plus grande chaleur. Le plus grand nombre des pièces de cette armature doit ſe ſupprimer dans la ſuite, ainſi que le noyau lui-même, quand la *fonte* ſera terminée. Elles doivent donc être ſolides, & en même-temps diſpoſées de manière à ſe détacher aiſément les unes des autres. Quelques pièces cependant doivent reſter pour ſoutenir la ſtatue ſur ſa bâſe dans laquelle elles ſeront ſcellées. Ces pièces paſſent dans les jambes de la figure, ſi c'eſt une ſtatue pédeſtre; &, ſi c'eſt une ſtatue équeſtre, elles paſſent dans celles des jambes du cheval qui poſent ſur la bâſe. Il faut en ces parties que la forme des fers & celle des cires qui ſeront remplacées par le bronze ſoient tellement com-

binées que le bronze embraſſe étroitement le fer, & que celui-ci ne puiſſe ni vaciller, ni monter, ni deſcendre.

Quand l'armature eſt établie, on remonte le moule garni de ſes cires, & ce moule enveloppe l'armature.

Il reſte à couler le noyau qui doit remplir exactement toute la cavité du moule : on ſe ſert d'un mêlange de plâtre & de brique pulvériſé ; on réduit cette ſubſtance en une pâte liquide, & on la coule par les ouvertures qui ont été ménagées à deſſein dans le moule.

Quand le noyau eſt bien ſec, on démonte le moule, & les cires reſtent collées au noyau. Mais il ne peut ſe faire qu'elles n'aient abſolument éprouvé aucun dérangement, aucun affaiſſement ; il faut d'ailleurs nétoyer les coutures qu'y ont laiſſées les différentes pièces du moule. L'artiſte les répare & les rend telles que doit être ſon ouvrage en bronze. C'eſt le dernier moment où il puiſſe encore ſe corriger, donner à ſon travail des fineſſes qu'il aura pu négliger ſur le modèle, & même, s'il eſt néceſſaire, faire des changemens aux principales formes autant que peut le permettre le ſquelette de fer qui compoſe l'armature. On prétend que Girardon a fait, ſur les cires, des changemens conſidérables à ſa ſtatue équeſtre de la place Vendôme.

Il faudra que les cires ſoient renfermées dans un moule épais & ſolide qui prenne intérieurement toutes leurs formes, pour les donner enſuite au bronze qui les doit remplacer : mais il eſt néceſſaire de ménager des canaux qui verſeront le bronze liquide dans le creux qu'aura opéré la *fonte* des cires, & d'autres canaux pour donner l'iſſue à l'air déplacé par le métal. Les premiers ſe nomment des jets, & les ſeconds des évens. Pour que ces différens canaux ſe trouvent dans

le moule lorſqu'il ſera conſtruit, il faut commencer par les faire en cire. On les place à quelques pouces de l'ouvrage, & on les y joint par des liens de cire qui deviendront eux-mêmes des canaux quand toutes les cires ſeront fondues.

Ce travail terminé, on procède à l'enveloppe des cires, qui, après leur écoulement, produira un creux entre elle-même & le noyau, creux qui doit être entièrement rempli de bronze ſi la *fonte* a un plein ſuccès.

On choiſit pour faire cette enveloppe un mélange de terre, de fiente de cheval, de creuſets blancs bien pulvériſés, & de poils de vache. On appelle cette compoſition *potée*, & le moule qu'on en fait ſe nomme moule de potée. La potée doit être ſi bien broyée & tamiſée qu'elle devienne liante comme les couleurs des peintres. Le premier uſage qu'on en fait eſt de l'étendre au pinceau ſur toute la ſurface des cires. On multiplie ces couches juſqu'à l'épaiſſeur de dix lignes, en obſervant de n'appliquer une nouvelle couche que lorſque la précédente eſt parfaitement ſèche.

Enſuite on enveloppe le tout de gâteaux de potée faits & poſés en forme de briques, & on remplit de potée molle les interſtices que ces gâteaux laiſſent entr'eux & ceux qui les ſéparent de l'ouvrage couvert lui-même de potée appliquée au pinceau. On donne à ce moule une épaiſſeur conſidérable ſur-tout par le bas, & on le fortifie de bandages de fer.

Il reſte à fondre les cires auxquelles on a ménagé des conduits d'écoulement qu'on garnit de tuyaux de cuivre, & à recuire le moule de potée. Cette opération exige que l'on conſtruiſe un âtre, des galleries, &c.

dont la deſcription conviendra mieux au Dictionnaire de pratique. Il ſuffit de ſavoir que le feu, d'abord ménagé, doit être pouſſé graduellement juſqu'à ſon ardeur la plus violente. Pour une *fonte* colloſſale, il ne dure pas moins de trois ſemaines, &, quand il eſt éteint, le moule n'eſt pas moins de quinze jours à ſe refroidir.

C'eſt alors qu'après avoir bouché les canaux qui donnoient l'écoulement aux cires, on revêt le moule d'un enduit de plâtre qu'on appelle chemiſe & qu'on procède à ſon enterrage. En effet, quelque ſolidité qu'il ait par lui-même & par ſes liens, il oppoſeroit encore une trop foible réſiſtance aux efforts terribles du bronze en fuſion s'il n'étoit pas enterré. On employe pour cet enterrage de la terre fine que l'on foule juſqu'à ce qu'elle forme une maſſe ſolide. Il ne paroît plus de tout le moule que les ſommités ou bouches des jets & des évens.

C'eſt alors ordinairement que l'on conſtruit le baſſin qui doit recevoir le métal liquide à la ſortie du fourneau & le porter dans les bouches des jets. Ce baſſin ſe nomme *écheno;* le fond & les parapets en ſont conſtruits de briques mâçonnées avec de la terre à four. M. Falconet, dans ſa ſeconde *fonte*, a trouvé plus avantageux de faire conſtruire l'écheno avec le moule; il étoit contenu par les mêmes liens de fer & renfermé dans la même cage.

Il ne reſte plus qu'à fondre le métal, & à le faire écouler dans l'écheno, d'où il ſera conduit aux différens jets. Cette opération exige des précautions, des ſoins, des détails qui ſe trouveront dans le Dictionnaire de pratique.

Quand le bronze eſt refroidi, quand on l'a dégagé de l'enterrage & du moule, il ſe préſente tel que doit reſter la ſtatue ſi la *fonte* a eu un ſuccès accompli; mais il eſt encore embarraſſé d'une forêt de cylindres de bronze, parce que le métal liquide a rempli tous les jets & tous les évens, & s'y eſt conſolidé. Il faut ſcier ces cylindres & accorder avec le reſte de la *fonte* les places qu'ils occupoient.

Si la *fonte* n'avoit abſolument aucun défaut, il ne reſteroit plus qu'à vuider le bronze du noyau qu'il contient, & de toutes les pièces de l'armature qui ſont devenues inutiles; mais ce ſuccès eſt bien rare. On éprouve preſque toujours quelques accidens qui doivent être réparés par le travail des ciſeleurs, & même quelquefois par de petites *fontes* faites ſur place.

Cet article n'eſt pas aſſez détaillé pour apprendre à fondre des colloſſes; mais il l'eſt aſſez pour ſatisfaire les lecteurs qui veulent ſavoir comment s'opèrent ces *fontes*. (*Article de M.* LEVESQUE.)

FORCE & FORT. *Force*, *fort*, noble, grand, fier, ſont des termes abſolument figurés dans le langage de l'art, & dont le ſens eſt, par cette raiſon, toujours un peu vague.

Il eſt un certain nombre de ces termes qui s'employent avec des ſignifications à-peu-près analogues dans tous les arts libéraux; cependant les diverſes natures de ces arts, ſoit relativement à leur théorie, ſoit relativement à leur méchaniſme, mêlent à ces ſignifications des différences propres à égarer ceux qui penſent les bien comprendre, & qui s'en ſervent en comparant les arts les uns aux autres.

A l'égard de celui qui eſt le ſujet de cet article, on dit : *Ce diſcours a de la force, des vers forts, une muſique forte, une figure deſſinée fortement, un tableau fort de couleur, des ombres fortes, une touche forte.*

Toutes ces manières de s'exprimer ont rapport à l'énergie, & l'énergie appartient à l'ame ; non-ſeulement on ne l'acquiert point, lorſqu'on n'en a pas le germe, mais on la perd, ſi l'on n'eſt pas ſur ſes gardes dans l'exercice de l'art, ainſi qu'on perd ſon caractère dans l'habitude de la ſociété ; cependant, dans un grand nombre de circonſtances, on regrette d'en manquer. Il eſt donc à propos de dire à la jeuneſſe en général :

« Le deſir de paroître avoir de la *force* ne ſuffit pas » pour vous donner de la vigueur & de l'énergie ». Et aux artiſtes en particulier : « Ne penſez pas qu'un » *enſemble lourd*, une *figure muſclée avec affectation* » repreſente Hercule. Il faut que la figure de ce héros » faſſe penſer que ſa *force* eſt plus encore dans ſon ame » que dans ſa *charpente* & ſes formes ».

La *force* de la touche ne conſiſte pas non plus dans ſon *apparence très-prononcée*, mais il faut qu'elle ſoit *prononcée* ſur-tout dans ſa juſte place.

Le coloris à ſon tour n'eſt pas *fort* pour être *outré* ; mais il a toute la vigueur qui lui convient, lorſqu'il approche de celui que préſente la nature & qu'il eſt *accordé* ſuivant une juſte *harmonie*.

Les ombres noires ne ſont pas des *ombres fortes* ; ce ſont des taches obſcures & déplaiſantes.

La véritable *force* dans la peinture eſt donc la vérité de l'imitation ſentie & exprimée par un artiſte qui a une ame vigoureuſe ; ce n'eſt pas votre *force* que vous

devez repréſenter, mais la vigueur de la nature, qui a toujours celle qui convient aux circonſtances & qui vous la communique libéralement, lorſque vous avez ce qu'il faut pour la ſentir & pour la rendre. (*Article de M. WATELET.*)

FORCE (ſubſt. fém.) ſe dit de l'effet & de la couleur. Un tableau a de la *force*, s'il eſt coloré de manière que ſon effet reſte encore vigoureux lors même qu'on le réduit au ſimple clair-obſcur. La *force* peut être due au ton auquel le tableau eſt pouſſé; elle peut être due à la diſtribution des maſſes oppoſées entr'elles. Cette dernière partie de l'art doit même toujours néceſſairement contribuer à la *force*; car le ton ne la produiroit pas ſeul ſans le ſecours des oppoſitions. Pouſſez autant qu'il ſera poſſible les bruns de votre tableau; il ne ſera que noir & n'aura pas de *force* ſi ces bruns ne ſont pas oppoſés à des clairs. Le tableau de la galerie du Luxembourg dans lequel Rubens a repréſenté le Temps qui enlève la Vérité, doit ſa vigueur aux oppoſitions que l'artiſte a ménagées. « La vivacité des tons dont » la figure de la Vérité eſt peinte, dit M. Dandré-» Bardon, la fineſſe de tous leurs paſſages, la douceur » des demi-teintes & des ombres même dont ils ſont ac-» compagnés, relevent la couleur locale de la figure » du Temps. Tour-à-tour l'ardeur du coloris, la ſolidité » des demi-teintes, la vigueur des bruns, qui ſervent » à l'arrondiſſement du corps du vieillard, rendent » éblouiſſante la fraîcheur de la Vérité qui eſt dans » le printemps de l'âge ».

Le même Profeſſeur indique à l'artiſte différens ſtratagêmes qui peuvent contribuer beaucoup à la *force*

de ſes ouvrages. « Qu'il aſſaiſonne, dit-il, par l'aſſor-
» tiſſement du linge le plus clair, le ton d'une chair
» colorée ; qu'il relève par l'aſſociation d'une étoffe
» brune l'éclat d'une carnation fraîche & lumineuſe,
» ou qu'il détache ſur un fond tout brillant des rayons
» du ſoleil, les objets recouverts de l'ombre la plus
» frappante. L'harmonie gagne infiniment à ces li-
» cences : il ne s'agit que d'en faire uſage à propos,
» de les placer judicieuſement, de les balancer de ma-
» nière que la douceur & l'équilibre des tons ne ſoient,
» pour ainſi dire, altérés que pour emprunter de cette
» altération plus de valeur & plus d'éclat ».

Quelque ſoit d'ailleurs le mérite d'un tableau, il n'aura pas tout le ſuccès auquel l'artiſte doit aſpirer, s'il manque de *force*. Un tableau peut être fin de tons, élégant de deſſin, bien entendu de compoſition ; s'il n'a pas de *force*, il ſera peu remarqué. C'eſt la *force* qui appelle le ſpectateur, & qui l'avertit de loin qu'un tableau mérite ſes regards. Le peintre perdra donc un grand nombre de ſpectateurs, & peut-être d'admirateurs, s'il n'a pas l'art de les appeller par la *force*. (*Article de M.* LEVESQUE.)

FORCÉ (adject.) ſe prend dans le même ſens qu'exagéré. Cependant il peut y avoir une exagération louable & même néceſſaire ; mais le mot *forcé* eſt toujours pris en mauvaiſe part. Un ouvrage de l'art ne doit être *forcé* ni de deſſin, ni de mouvement, ni de ton, ni d'expreſſion. (L.)

FORME. (ſubſt. fém.) La *forme* des objets eſt ce qui les diſtingue principalement les uns des autres à la vue & au tact.

Une des études principales du peintre eſt d'obſerver & de s'exercer à imiter les *formes* extérieures de tous les objets viſibles.

Ces *formes* ne ſont apparentes que par l'effet de la lumière & des couleurs, & elles ſont ſujettes aux altérations que leur occaſionne ce qu'on appelle l'effet perſpectif. Il en réſulte des erreurs, qui ſont des vérités d'imitation, & c'eſt une des raiſons pour leſquelles l'artiſte doit connoître & avoir préſens à l'eſprit, en peignant l'apparence des objets, leur nature propre, leurs accidens, & entr'autres ceux qui ont rapport à leur ſurface; car la peinture, indépendamment des figures & de la couleur, a des reſſources & des moyens d'exprimer qui conſiſtent dans la manière même d'appliquer les couleurs, *de prononcer la touche*, ce qu'on appelle en langage de l'art, le *faire*, & c'eſt par ces moyens qu'il fait paſſer le plus ſouvent à l'eſprit de celui qui voit ſes ouvrages, l'idée juſte des ſubſtances que la couleur & la figure même n'indiqueroient que foiblement. J'ai traité de cet objet au mot *caractère*; j'ajouterai ſeulement ici que les connoiſſances plus ou moins approfondies dont je viens de parler, ſont auſſi néceſſaires dans l'art d'écrire, que dans celui de peindre; car l'auteur qui parle d'un objet dont il ne connoît que le nom, ou dont il n'a qu'une idée infiniment vague, eſt privé de l'avantage de s'exprimer d'une manière que j'appellerai *caractériſtique*, & le choix de certains termes contribue infiniment à faire paſſer à l'eſprit du lecteur une idée plus ou moins juſte & préciſe de ce dont on parle. Je ne crois pas devoir donner ici plus d'étendue à ce rapprochement, & je me contenterai de rappeller que le peu de préciſion

dans les *formes* eſt un défaut ſenſiblement eſſentiel pour l'artiſte, parce que l'apparence viſible & palpable eſt un des objets fondamentaux de ſon art.

Dans la peinture, une figure dont le trait a quelque choſe d'indécis, s'offre trop long-temps aux yeux pour que ce défaut échappe à celui qui la regarde. Elle arrête même le regard, parce qu'il n'eſt pas ſatisfait; car on cherche à ſe rendre compte des *formes* dans leſquelles on trouve à deſirer. Ainſi ce défaut ſollicite, pour ainſi-dire, les juges de l'artiſte à le condamner.

Jeunes élèves, ce défaut qui, négligé, devient une habitude incorrigible, naît ou de ce que vous n'arrêtez pas d'une manière fixe & avec une attention aſſez active & intelligente, vos yeux ſur les objets que vous regardez (& rien n'eſt ſi commun malheureuſement, au moral comme au phyſique) ou de ce que votre eſprit & votre main n'ont pas aſſez bien établi entr'eux cette correſpondance fine, prompte & fidèle, qui vous eſt indiſpenſable, ou de ce qu'enfin vous ne réuniſſez pas dans votre eſprit, lorſque vous deſſinez ou peignez, les idées principales & caractériſtiques des ſubſtances que vous repréſentez. Ne repréſentez donc rien que vous n'en ſoyez entièrement occupés & pleins. *Faites ce que vous faites; peignez* ce que vous *peignez*, & dans tous les ſuccès que vous deſirerez, rappellez-vous cette maxime qui, ſi elle étoit univerſellement ſuivie, en rendroit bien d'autres inutiles.

Je dois ajouter, en terminant cet article que, lorſqu'on loue les ouvrages de l'art ou qu'on diſpute ſur ſa théorie, on employe ſouvent ces termes: *belles formes*, *beauté des formes*. Ces expreſſions ont rapport ou au ſentiment particulier de celui qui s'en ſert, ou

aux idées que j'ai cherché à développer aux mots *Beauté*, *Beauté idéale* & *Grace*; ainſi je n'entrerai ici dans aucune autre explication. Je dirai ſeulement que les belles *formes* ont toujours pour baſe les proportions, les dimenſions & les juſtes convenances; mais que leur perfection eſt un chef-d'œuvre peu commun de la nature, comme le talent de les ſentir, de les concevoir & de les rendre, eſt un don admirable & rare. (*Article de M. WATELET.*)

FOUGUE (ſubſt. fém.) vient du mot latin, ou plutôt du mot italien *fuga*. Dans les inſtans de *fougue*, les idées ſemblent s'échapper & fuir en foule de l'imagination. Le mot *fugue* en muſique a la même origine.

La *fougue* eſt une qualité plus dangereuſe qu'utile dans les lettres & dans les arts. Si l'homme qui, dans la *fougue* de ſon imagination, produit une ſurabondance d'idées, pouvoit enſuite les examiner de ſang-froid, adopter les unes, rejetter les autres, donner à celles qui méritent d'être conſervées toute la perfection dont elles ſont ſuſceptibles, ſans doute il tireroit de grandes richeſſes de ſes fougueuſes conceptions. Mais ce ſang-froid lui manque. Il produit en quelque ſorte à ſon inſu, & ce qu'il a produit, il ne ſait pas le juger. Ou il eſt ſur le trépied, ou il n'eſt rien. Ses inſtans de *fougue* ſont ſuccédés par d'autres inſtans de *fougue*, ou par des inſtans de ſtérilité; il n'en a pas pour la réflexion, pour la ſageſſe. Il n'a de l'imagination que comme le malheureux attaqué d'une fièvre brulante & plongé dans le délire; quand ſa fièvre s'affoiblit, il tombe dans l'abattement. Il ne ſait ni diſpoſer ſes idées, ni les mettre en œuvre, ni les perfectionner. Il conçoit

& ne peut mettre à terme ; il n'enfante pas, il avorte. Artiſte ou écrivain, il ne fera que des eſquiſſes informes ou des ouvrages manqués. (*Article de M.* LEVESQUE.)

F R

FRAICHEUR (ſubſt. fém.) FRAIS (adj.) Ces mots expriment une qualité toujours relative au ton général d'un ouvrage de peinture. On dit : la peinture en détrempe & celle à freſque ont plus de *fraîcheur* que celle à l'huile, parce que les couleurs peuvent davantage approcher du ton de la lumière. Ce ciel eſt d'un ton *frais*, parce que le coloris en eſt brillant & pur.

Le mérite différent d'un ton *frais*, eſt celui qu'on accorde au ton doré. Les tons ſourds, obſcurs, les teintes ſales ſont les défauts oppoſés à la *fraîcheur* des tons. L'excès des tons *frais*, c'eſt quand ils ſont crus.

Veut-on des exemples de ces différens attributs du coloris, pris dans les grands Maîtres, pour avoir la juſte acception du mot *frais* en peinture ? Les Baſſans quoique très-grands coloriſtes ſont rarement *frais* ; Rottenhamer, Verff, Rubens même ſont crus ; Jordaens, Lafoſſe ſont dorés ; les tableaux de Claude Gelée, de Velde, de Backuyſen, ſont *frais* ; les tableaux du Titien ſont *purs*, les beaux portraits de Vandick & de Rembrandt, ont cette qualité au plus ſublime dégré ; ils ſont brillans.

On pourra ſentir la difficulté de ce rare mérite dans la peinture à l'huile, quand on ſaura qu'il conſiſte à uſer des tons & des teintes les plus précis par le rapport & l'oppoſition qu'il doit y avoir entr'eux, à les

compoſer du moins de couleurs poſſibles, à les choiſir tels qu'il atteignent l'éclat de la plus vive lumière, ſans être ni fades, ni blancs, ſans rien perdre de la couleur locale, qu'il conſiſte enfin à poſer chaque ton avec légèreté, & à le ſavoir fondre avec celui qui le touche ſans rien altérer de ſa *fraîcheur*. Il faut encore, pour peindre *frais*, que les couleurs à employer ſoient bonnes, ſolides, que les huiles ſoient pures, que les fonds ou impreſſions ſoient faits avec les plus grands ſoins, afin que les couleurs qu'ils reçoivent ne puiſſent pas devenir ſales ou jaunes en vieilliſſant. Ce court expoſé peut faire juger du mérite d'un tableau vraiment *frais*. (*Article de M.* ROBIN)

FRAISQUE, genre de peinture. Aujourd'hui on écrit *freſque*, avec raiſon, parce que ce mot vient du féminin de l'adjectif italien *freſco*. *Voyez* FRESQUE.

FRANC (adj.) FRANCHISE (ſubſt. fém.) Ces mots expriment communément un mérite du méchaniſme de la peinture, méchaniſme qui conſiſte dans la touche, ſoit que l'artiſte uſe de ſes couleurs ou de ſon crayon.

La *franchiſe* du pinceau ſuppoſe toujours la netteté, la légèreté; mais elle doit être le fruit du ſavoir de l'artiſte, & du vif ſentiment de la forme qu'il exprime.

La *franchiſe* de la touche ſe confond toujours par les gens qui ne ſont pas conſommés dans l'art, avec la netteté ſans juſteſſe, avec la dureté, & ſouvent même avec la ſéchereſſe qu'une main conduite par l'ignorance & l'audace, oſe mettre dans ſa touche. Cette aſſurance de main, qui n'eſt qu'un métier, peut tromper

même l'homme inſtruit dans le premier moment qu'il regarde un ouvrage. Cependant cette qualité ſéduiſante eſt ſouvent celle d'un ignorant qui parle ſans pudeur de choſes qu'il n'entend pas, & en impoſe à des gens qui les entendent encore moins que lui. Ces mots *franc* de pinceau, *franchiſe* de touche ont gâté bien de jeunes talens, qui ſe ſont piqués de cette prétendue *franchiſe* avant d'acquérir le ſavoir. Le ſuccès trompeur & dangereux qu'elle leur a valu trop tôt, les a bornés dès le commencement de leur carrière.

La *franchiſe* de pinceau de Lanfranc, de Jouvenet, de Vouet, de le Sueur, &c. étoit un don de la nature qu'ils n'avoient pas cherché à acquérir.

On peut encore appliquer ce mot au coloris & à l'effet, quand le ton a été choiſi avec juſteſſe ſous ce double rapport, & poſé ſans être fondu ni ſali; on dit alors: telle partie eſt d'un ton bien *franc*, d'une couleur bien *franche*. Rubens étoit très-*franc* de teintes, &c. (*Article de M.* ROBIN.)

FRESQUE (ſubſt. fém.) Peinture qui s'exécute ordinairement ſur un enduit encore frais de chaux & de ſable combinés.

De toutes les manières de peindre, la *freſque* eſt la plus ancienne, la plus durable, la plus prompte, la plus digne d'orner les grands édifices. Ajoutons que de nos jours ce genre de peinture eſt le moins en uſage.

Il paroît que les fragmens de peintures antiques qui nous viennent des Romains ſont tous à *freſque*. Norden, cité par Winkelmann (1) parle des reſtes de palais &

(1) Tome I. pag. 114.

de temples en Egypte où ſont des figures colloſſales peintes ſur des murs de quatre-vingt pieds de hauteur. La deſcription que ces écrivains font de ces peintures, de l'enduit préparé ſur lequel elles ont été couchées, de la manière dont les couleurs ont été employées, tout enfin déſigne la peinture à *freſque*.

On peut auſſi montrer, à la vérité, des moſaïques & des peintures ſur des vaſes étruſques, ou ſur des uſtenſiles Egyptiens qui annonceroient une antiquité égale à ces peintures à *freſque* ; mais les préſomptions de droit d'aîneſſe n'en ſeront pas moins en faveur de la *freſque*. Car 1°. l'eſpèce de tableau que la moſaïque produit, eſt toujours une copie de la peinture. 2°. L'art de peindre ſur les vaſes, tel que nous l'offrent les antiquités étruſques, a dû être précédé par celui de peindre ſur les murs, puiſqu'il exige une plus grande recherche, & plus de dextérité dans l'opération manuelle ; d'ailleurs on a dû former des tableaux ſur les murs des palais & des temples avant que d'en orner les vaſes aux uſages des tables & des autels. Le goût de ces détails n'a pas dû naître avant celui des grandes maſſes. Cette marche n'eſt jamais celle des connoiſſances humaines, parce qu'elle n'eſt pas celle de la nature.

Quant à la ſolidité de la *freſque*, elle eſt démontrée par l'exiſtence des fragmens antiques qui annoncent ſa haute antiquité. Il n'y a point d'autre ſorte de peinture qui eût pu réſiſter de même aux injures des ſaiſons, à l'aridité exceſſive de certains climats, à l'humidité des ſouterreins, & aux encombremens faits par les Barbares. Qu'on ne combatte pas notre opinion en faveur de cette peinture par la durée auſſi grande

de celle des momies. Non-ſeulement ces objets étoient renfermés dans des conſtructions très-ſoignées; mais encore on peut fort bien ne pas adopter en ſon entier le ſyſtême du Comte de Caylus, (Rec. d'Ant. tom. 5.) qui prétend que la peinture des momies eſt une eſpèce de détrempe préparée avec de la colle. Cette colle prétendue étoit probablement un mordant qui s'imprégnoit très-fortement dans les matières dont ces corps étoient enduits, ou cet enduit lui-même étoit une préparation de chaux ſur laquelle les couleurs étoient appliquées quand il étoit encore frais : ce qui ſuppoſeroit une eſpèce de *freſque*. Autrement on ne ſauroit penſer que ces peintures, ſuppoſées en détrempe, ſe fuſſent conſervées juſqu'à nous.

Les mémoires de la Chine, vol. II. nous parlent de la peinture ſur pierre des artiſtes de cet Empire, qui eſt faite auſſi avec de la colle; mais elle ne peut, quelque bonne qu'on ſuppoſe cette colle, quelque ſolide que ſoit le vernis en cire dont elle eſt enſuite couverte, réſiſter aux brouillards & aux pluies fréquentes, qui doivent bientôt diſſoudre ce vernis.

Nous dédaignons de faire entrer en comparaiſon, avec la durée de la *freſque*, celle de la peinture à l'huile; nous voyons que, même dans les intérieurs, cette dernière eſt détruite en très-peu de temps, lorſqu'elle eſt faite ſur le mur.

Comment la peinture à *freſque* ne ſeroit-elle pas la plus ſolide de toutes? L'enduit frais qui reçoit la couleur en eſt imprégné aſſez fortement pour la retenir tout le temps de ſa durée. Cet enduit bien fait ſe détache rarement du mur ſur lequel il eſt appliqué avec les précautions convenables. Or peut-on demander d'un tableau

tableau une plus grande ſolidité que celle de la muraille ſur laquelle il eſt fait.

L'enduit compoſé, comme nous l'avons dit, de chaux & de ſable, devient d'une dureté égale à celle des pierres elles-mêmes. Les monumens anciens atteſtent cette aſſertion. Notre enduit de plâtre, que la chaleur fait écailler, que l'humidité & la gelée détruiſent en peu d'années, ne peut lui être comparable.

Il y a des opinions diverſes ſur la nature des climats propres à conſerver les *freſques*. Dans un ouvrage in-4°. page 399, ſur l'Architecture, les divers genres de peinture &c. Felibien dit: » On a remarqué que les » couleurs à *freſque* changent moins à Paris qu'en Ita» lie ou en Languedoc, ce qui arrive peut-être à » cauſe qu'il y fait moins chaud qu'en ces pays-là, » ou bien que la chaux eſt meilleure ici. » M. Falconet paroît contredire cette aſſertion dans ſes notes » ſur Pline, tome 1 page 223, de ſes œuvres diverſes, Paris, 1787. » La Peinture à *freſque*, ſelon cet auteur, » ſe conſerve mieux dans les pays chauds & ſecs que » dans nos climats ſeptentrionaux & humides. » Quelqu'oppoſés que paroiſſent les ſentimens de ces deux écrivains, il y a moyen de les concilier en accordant au premier, qu'en effet l'expoſition à un ſoleil ardent eſt capable d'opérer un grand changement dans les couleurs; changement qui doit être moins prompt dans les climats tempérés, & qu'elles ne doivent point ſubir du tout dans ceux où le ſoleil a très-peu de vigueur. On doit penſer comme le ſecond par rapport aux gelées des pays du nord, qui cauſent la perte inévitable des peintures à *freſque*. Ces gelées font éclater les pierres, elles corrodent même les veines de terre pétrifiées

dans le centre des marbres de couleur, enfin rien ne réſiſte à leur effet deſtructeur.

Mais nous croyons être parvenus à rapprocher ces idées différentes, par les eſſais & les obſervations que nous avons faits ſur des peintures à *freſque*. Ils nous ont portés à conclure que le choix du lieu eſt très-important, lorſqu'elles ſont au-dehors, & nous avons cru que l'expoſition au nord étoit la plus favorable dans les pays où il gèle rarement; & dans les climats froids, celle du couchant, parceque les premiers rayons du ſoleil levant, ont après les gelées, une action très-nuiſible. A cet égard nous n'adoptons pas en tout le ſentiment de M. Falconet ſur les dangers de l'humidité pour la *freſque*. Et voici nos raiſons. 1°. Les peintures antiques retirées des lieux humides, où elles étoient enterrées depuis des ſiècles, avoient, ſous des monceaux énormes de terre, conſervé toutes leurs couleurs. Celles des ruines d'Herculanum, a-t-on obſervé, les ont au contraire perdues en très-peu de tems, lorſqu'elles ont été deſſéchées par l'air extérieur. 2°. Le mortier dont la peinture à *freſque* ſuit la durée ne ſe détruit pas dans nos climats pluvieux. On ſait qu'il a fallu uſer de la poudre pour détruire des portions, à préſent incommodes, des thermes de Julien, rue des Mathurins, qui étoient toutes de mortier. Le morceau de *freſque* à l'air dans le climat de Paris, qui nous ait paru le mieux conſervé, eſt expoſé au couchant. Il eſt du dix-ſeptième ſiècle, & n'a pas été épargné par les ouvriers qui ont conſtruit dans ſon voiſinage.

Après le choix du lieu, reſte celui des matériaux, pour s'aſſurer de la durée de la *freſque*. Il faut ſpécialement s'occuper de la compoſition de l'enduit. Pour être

bon, il faudroit qu'il fût fait comme le mortier des anciens. On le dit introuvable. Cependant nous penſons qu'on en peut approcher avec les ſoins néceſſaires. Nos idées ſur ces détails tiennent à la manœuvre de l'art, qui doit faire l'objet du dictionnaire de pratique. Ainſi nous paſſerons à l'épithète *promipte* que nous avons donné à la peinture à *freſque*.

En définiſſant ce genre de peinture, nous avons dit qu'il ſe faiſoit ſur l'enduit frais, & ſon nom vient de cette pratique eſſentielle, ſur-tout lorſqu'elle eſt au dehors des édifices. *Freſca* italien, en eſt le mot étymologique; ou plutôt le mot *freſque* eſt l'imitation de l'italien. Diſons en paſſant que les vieux auteurs, tels que Félibien, écrivoient *fraiſque*; ſans doute du mot françois frais, ce qui exprime la même idée.

On conçoit que ſi on ne peint pas ſur l'enduit dans un eſpace très-court, il ſe sèche avant que l'artiſte l'ait couvert de ſa couleur. Il faut auſſi, pour prévenir cet inconvénient, que le peintre ambitieux de faire un tableau raiſonnable & pur, arrive tout armé auprès du champ de ſon travail. A cet effet, il a des deſſins très-arrêtés pour les *contours* & pour les places des lumières & des ombres; par-là il eſt aſſuré des formes en *calquant* ces deſſins avec une pointe de fer qui les imprime aiſément ſur le mortier frais, & la plus importante partie de l'art s'y trouve tracée.

Pour ne pas s'égarer dans le choix des tons de couleur, ſouvent ces deſſins ou cartons ſont lavés de la teinte que l'artiſte a déterminé d'employer dans ſes ouvrages; on en voit de préparés ainſi de la main de Raphaël; ils ſont à Londres, & on les a nommés cartons d'Hamptoncour, du lieu où ils étoient jadis dé-

posés ; on en voit aussi de Jules Romain chez le Duc d'Orléans, &c.

Observons que ces dessins ne sont pas faits sur ce qu'on entend en françois par du carton ; car comment les calquer ? Mais sur de grands papiers. Ce mot de carton nous vient du *cartone* italien, augmentatif de *carta* qui veut dire papier.

Si les cartons ne portent pas la couleur projettée, le peintre doit la trouver sur un petit tableau où son travail est arrêté pour l'effet & pour le coloris. Les modernes ont usé de cette dernière méthode. Aussi leur a-t-elle fourni les moyens de mettre dans leurs productions à *fresque* plus d'accord, de coloris & d'effet qu'on n'avoit fait jusqu'alors.

Nous voici parvenus au point qui, à notre avis, fait une des plus éminentes distinctions de cette peinture : c'est qu'elle est la plus convenable aux talens supérieurs, aux peintres vraiment savants.

Ce n'est pas par l'adresse de la main que Raphaël, Michel-Ange, Jules-Romain, &c. ont atteint les sublimes parties de l'art, & se sont immortalisés par les chefs-d'œuvres de Florence, de Rome, & de Mantoue : ils ont dédaigné ce petit mérite, fruit de la seule pratique. C'est par le choix de piquantes & de fières attitudes, par des formes savantes, bien senties & propres à chaque caractère, par des idées générales capables de s'emparer des sens & de fixer l'attention, enfin c'est par tout ce qui est du ressort de l'esprit & de l'ame, qu'ils ont atteint les hauteurs du grand art de peindre ; l'ouvrage d'un artiste qui s'occupe des gentillesses & des graces du pinceau dont la peinture à l'huile est susceptible, pourroit-il présenter tout à la

fois les parties dans lesquélles réside vraiment le sublime?

Si Raphaël a fait des tableaux à l'huile dignes d'entrer en comparaison avec ses *fresques* du Vatican & ses cartons d'Hampton-court, tels que la célèbre transfiguration, les tableaux de la collection du Roi de France &c, c'est peut-être parcequ'il usoit de la pratique des cartons, ou grands dessins, pour ces sortes d'ouvrages, comme pour ceux à *fresque*, & que par-là, il s'assuroit de grandes parties de dessin. Il n'avoit plus alors qu'à s'occuper de la couleur & de cette fonte de peinture qu'il adoptoit dans ses tableaux à l'huile.

Quand il fut question de peindre dans la chapelle Sextine, (1) le Frère Sébastiano, peintre Vénitien, conseilla au pape de forcer Michel-Ange à le faire à l'huile, & le mur fut préparé à cet effet. Le grand homme arrive & fait dégrader cet apprêt : » disant » fièrement que la peinture à l'huile n'étoit bonne » que pour les dames, les personnes lentes & qui se » piquent d'adresse tels que le frère Sébastiano; » & l'ouvrage fut fait à *fresque*, parce que ce genre de peinture méprise cette attention à la manœuvre; vain mérite, qui est perdu pour elle. La touche disparoît dans l'enduit qui la dévore, elle n'occupe pas l'ame du grand artiste qui alors est toute entière aux caractères, aux formes, aux expressions & à la saillie des corps. Son goût ne se manifeste pas sans science, sa main ne s'occupe que d'exprimer, & il se livre tout entier à cette tâche difficile, la seule digne de lui. S'il la

(1) Vasari vita di Sebastiano frate del Piombo.

remplit, le ſpectateur eſt tranſporté: & comme l'auteur, il ne cherche rien au-delà.

S'il eſt vrai que dans les beaux arts, on doive préférer l'eſprit à l'exécution, la *freſque* ne doit rien perdre de notre admiration, par la raiſon que le métier ne s'y apperçoit pas.

On ſent bien que le petit détail des formes, la fonte exceſſive & ſuivie des teintes, le mérite d'une touche délicate & légère ne peuvent faire partie de la peinture, à *freſque*. Auſſi ne ſupporte-t-elle pas un examen rapproché comme les tableaux à l'huile. Elle a quelque choſe de ſec & de raboteux qui déplait. Un artiſte ou un amateur qui auroit compté ſur le ſuccès d'une *freſque*, placée près de l'œil, ſe feroit lourdement abuſé. Le vulgaire la trouvera toujours groſſière & peu finie.

La *freſque* ne doit guères s'employer que pour les palais, les temples & les édifices publics. Mais auſſi quel autre genre, dans ces vaſtes endroits, pourroit lui être préféré? large, piquante de tons, conſtamment fraîche, elle enrichit l'architecture, l'agrandit, l'anime & repoſe l'œil de la répétition de ſes formes, & de la monotonie de ſa couleur, dans un lieu ſurtout où les marbres de couleur & les bronzes ne ſont pas employés. Il y a plus, une belle *freſque* fait ſentir tout ce qu'une faſtueuſe architecture a de précieux, puiſque cette architecture ſert de cadre, de ſoutien & d'abri à cet art enchanteur qui arrête les regards & remue toutes les ames ſenſibles.

Quoique nous renvoyions au dictionnaire de la pratique ce qui regarde l'exécution de la *freſque*, ainſi que la nature & l'emploi des couleurs dont elle peut

uſer, il nous ſemble cependant que c'eſt ici le lieu de démontrer qu'elle a des moyens de fraîcheur, d'éclat & de vigueur qui manquent à l'huile & à la détrempe.

Un principe connu ſur toutes les eſpèces de peintures eſt qu'elles obtiennent d'autant plus de ſuccès dans le coloris, qu'elles ſont moins loin de l'éclat des clairs & de la force des ombres de la nature. Comme les couleurs que la peinture employe ne l'atteignent jamais, on ne parvient à produire quelqu'illuſion que par la comparaiſon & les oppoſitions des tons de couleur entr'eux.

Si le blanc à l'huile le plus beau, le plus pur, paroît lourd & gris comparé aux plus grands clairs qui ſont dans les blancs naturels, il s enſuit que pour les copier avec fidélité, on eſt forcé de dégrader avec une exacte proportion les tons qui ſuivent ce premier blanc; Alors il eſt néceſſaire que les ombres du tableau ſoient plus foncées que celles du modèle; ſurtout, ſi, depuis les plus grands clairs juſqu'aux bruns, on a proportionnellement ſuivi la diſtance qui s'eſt trouvée entre les pouvoirs de la palette & les tons de l'objet copié.

Or, ſi le blanc de la *freſque* eſt infiniment plus clair que celui de l'huile, on obtiendra le même effet dans un ton moins brun. D'un autre côté, s'il eſt conſtant que les tons bruns que peut donner la *freſque* ſont beaucoup plus vigoureux que ceux de la détrempe, s'ils égalent même les bruns de la peinture à l'huile, il eſt certain que ſes moyens d'éclat & de vigueur ſont plus étendus que ceux de tous les genres de peinture. Ainſi dans les mains d'un artiſte coloriſte,

qui connoît bien les couleurs de la peinture à *freſque*, elle eſt la plus ſuſceptible d'effet général, & plus capable qu'aucune autre manière de donner aux corps la ſaillie la plus approchante de la réalité.

Si la peinture à *freſque* réunit en elle, à l'avantage qu'elle tire d'être vue de loin, les plus grands moyens de puiſſance dans les effets, & les plus belles parties de l'art, qui ne conviendra pas qu'elle ſeule doit ſervir à la décoration des endroits ſpacieux, ſoit extérieurs, ſoit intérieurs, qu'on voudra embellir des charmes de l'art de peindre ?

On n'uſe pas de nos jours de la peinture à *freſque* : oſons en dire les raiſons. D'abord elle exige les plus grands talens ; écoutons Vaſari dans le traité de la peinture, qui précède ſes vies : » Beaucoup de nos peintres, dit-il, ſe diſtinguent dans les ouvrages à » l'huile & à détrempe qui venant enſuite à peindre à » *freſque* ne réuſſiſſent plus, parce que, de toutes les » manieres, c'eſt celle qui exige le plus de force, » d'aſſurance, & de réſolution.... Si des hommes d'un ſiècle fécond en grands maîtres, avoient peine à exceller dans ce genre, que ſeroit-ce du nôtre ? Mais nous n'exigerions pas les grands caractères de ſublimité & de ſtyle, auxquels on étoit accoutumé du tems de Vaſari. Nous ferions des *fresques* comme nous faiſons des tableaux à l'huile. Mais l'Italie à côté des Michel-Ange & des Zuccharo, n'a-t-elle pas eu auſſi des *freſques* des Cortonne, des Giordano, & des Franceſchini ? Chez nous Lafoſſe, Bon Boulogne, Perier en ont fait de très-eſtimables dont les artiſtes de nos jours pourroient bien approcher ; ainſi paſſons à des cauſes plus réelles de l'abandon de ce genre. Elles

naiſſent du peu de ſavoir des perſonnes qui occupent les artiſtes & des mœurs du ſiècle. Une idée plaiſante ou même licencieuſe : voilà les ſujets qui piquent l'eſprit ; des couleurs crues, des effets de noir & d'ombre bien tranchans ; voilà ce qui attaque l'œil ; une peinture bien liſſe, ou réveillée par des touches légères : c'eſt à quoi ſe bornent la connoiſſance de nos acheteurs & ce qui les ſatisfait pleinement. Ils ne cherchent pas les parties ſavantes de l'art qu'il faudroit étudier pour les bien connoître. Ils ne les apperçoivent pas même où ils les rencontrent ; & la *freſque* ne peut donner que ces grandes recherches ; ſes couleurs ſont peu brillantes, & elle n'offre pas les charmes du pinceau ; comment prétendroit-on au plaiſir d'en poſſeder ?

A cette cauſe du peu de charmes que la *freſque* préſente aux eſprits ſuperficiels, ſe joint un préjugé des architectes contre les peintures dans l'architecture. Blondel l'a ſémé par des raiſonnemens captieux : divers intérêts l'ont fait adopter, & de là la répugnance des conſtructeurs pour emploier la *freſque* dans les monumens dont ils ſont chargés. Il y a de fortes réponſes à faire aux ſophiſmes dont les architectes fortifient leur ſyſtême contre la peinture : nous les raſſemblerons dans l'article *Plafond*. (*Article de M.* ROBIN.)

FROID (adj.) Un ouvrage de l'art peut être *froid* de deſſin, de couleur, de touche, de compoſition, d'expreſſion. Le deſſin eſt *froid*, quand les lignes n'en ſont pas variées ? la couleur eſt *froide* quand elle eſt foible & peu appellante ; la touche eſt *froide*, quand elle eſt timide & peu prononcée ; la compoſition eſt *froide*, quand elle manque de mouvement ; l'expreſſion

eſt *froide*, quand les figures ne ſemblent animées par aucune affection intérieure. Quelquefois la *froideur* eſt relative au ſujet. Quand le ſujet exige un mouvement impétueux, la compoſition eſt *froide*, ſi elle n'a que le même dégré de mouvement, qui conviendroit à un ſujet tranquille & qui lui donneroit toute la chaleur dont il eſt ſuſceptible. L'expreſſion eſt *froide*, ſi elle ne préſente qu'une paſſion modérée, quand le ſujet exige une paſſion violente.

L'artiſte ſage qui ne donne à ſes compoſitions, que le mouvement qu'elles doivent avoir, & à ſes perſonnages que le degré de paſſion qu'ils doivent éprouver, riſque d'être traité d'artiſte *froid* par ſes contemporains, & ſur tout par ceux de ſes rivaux qui croyent avoir beaucoup de chaleur quand ils ne conſultent jamais la ſaine raiſon.

On a vu des artiſtes qui trouvoient l'antique *froid*, & qui auroient craint de ſe refroidir s'il avoient conſidéré un tableau de Raphaël.

La véritable chaleur eſt une qualité de l'ame. L'artiſte ne ſera jamais *froid*, s'il voit, s'il ſent tout ce qu'il doit repréſenter. Mais ſouvent toute la chaleur d'un artiſte ne conſiſte que dans ſa hardieſſe & dans l'habitude de ſa main. Ceux qu'il ſéduit le trouvent brûlant, parce qu'il exprime avec facilité les *froides* conceptions de ſon ame. (*Article de M.* LEVESQUE.)

FRUIT (ſubſt. maſc.) Il eſt inutile d'employer ici ce mot pour exprimer le *fruit* qu'on retire de l'étude, dans la peinture, ſi ce n'eſt pour dire qu'il n'eſt pas égal à celui qu'elle produit dans les ſciences abſtraites, & que le *fruit* ſe réduit à bien peu de choſes dans

l'art, ſi l'on n'eſt pas doué par la nature des qualités propres aux arts d'invention.

Peindre des *fruits* eſt un genre qui n'eſt guère ſéparé de celui de peindre des fleurs ; mais il offre moins de difficultés. D'abord, les *fruits* ſont plus faciles à copier, parce qu'ils changent moins promptement de formes & que le peintre a tout le tems de les bien imiter. D'un autre côté, ſi la richeſſe des couleurs, la douceur du duvet, ſont des beautés communes à ces diverſes & précieuſes productions de la nature ; les formes détaillées des fleurs, & ce qu'elles montrent de feuilles diaphanes, eſt une tâche qu'on n'a point à remplir en peignant des *fruits*.

Les fleurs demandent donc une touche légère & variée, une tranſparence de tons qui particulariſe le talent du peintre de ce genre ; tandis que la pâte, la largeur & la fierté du pinceau avec lequel on rend le mieux les *fruits*, eſt un mérite commun à l'exécution d'un tableau d'hiſtoire ; celui qui ſe deſtine à ce genre, profitera auſſi beaucoup de leur étude ; parcequ'il y acquerra les moyens de colorier avec fraîcheur & puiſſance, & qu'en particulier il ſaura exécuter des *fruits* dans tous les ſujets qui ſeront ſuſceptibles de cet agréable & brillant acceſſoire. (*Article de M.* ROBIN.)

FU

FUYANT (part. act. pris quelquefois ſubſtantivement, car on dit le *fuyant* d'un corps, les *fuyans* d'un tableau.) C'eſt un terme de l'art de peindre conſacré à la partie du clair-obſcur. Les perſonnes peu inſtruites

l'employent ſouvent pour les mots *lointains*, dégradation de ton, de teinte, &c.

La partie *fuyante* d'un corps eſt celle qui échappe à l'œil, qu'il ne voit qu'en raccourci, avec laquelle enfin les rayons viſuels forment un angle très-aigu.

Pour en rendre l'effet en peinture, il faut obſerver de ne jamais employer les plus grands clairs ni les plus grands bruns dans les tons qui doivent produire le *fuyant* d'un corps ; mais l'œil peu exercé, l'eſprit peu nourri des principes des effets de la lumière, ſont facilement trompés par le ton du fond ſur lequel l'objet eſt détaché.

J'ai dit qu'on ne devoit jamais uſer des plus grands clairs, ni des plus grands bruns ſur les parties *fuyantes*. Voici une maniere ſimple de démontrer la juſteſſe de ce principe. Faites avec du papier très-blanc un rouleau, tenez-le perpendiculairement, & de manière qu'il reçoive le jour latéralement, par rapport au ſpectateur ; oppoſez à ce cylindre un fond brun. Dans cette poſition, l'œil peu exercé verra la forte lumière ſur le bord du rouleau du côté du jour : illuſion produite par le brun qui lui ſert de fond. Car ſi vous remplacez le fond brun par un fond blanc, expoſé à la grande lumière, il n'y aura perſonne qui ne voie alors que la partie *fuyante* du rouleau qui ſembloit très-claire, n'eſt qu'une demi teinte qui ſe détache en brun ſur le fond blanc éclairé, & le plus grand clair de ce rouleau ſe verra ſur la partie la plus proche de l'œil : par cette obſervation le ton réel de la partie *fuyante* ſera donné.

Il faudra agir en ſens contraire pour avoir celui d'un corps brun. Donnez lui pour fond un objet éclairé

plus clair que lui, les parties *fuyantes* du coté même de la lumière paraîtront très-brunes: oppoſez à ce corps brun un fond plus brun que lui; vous verrez alors que les parties *fuyantes* ne ſont pas les plus grands bruns; mais que les noirs ſe trouvent dans la partie de l'ombre la plus oppoſée aux rayons lumineux.

Ce principe eſt appliquable à tous les *fuyans* des corps ronds, ſoit qu'il ſoient compoſés de pluſieurs petites parties comme une grappe de raiſin, les maſſes feuillées d'un arbre, ou que ce ſoit un corps qui ne ſoit pas diviſé, comme une colonne ou tout autre corps ſolide dont on appercevra pluſieurs faces. (*Article de M.* ROBIN.)

FUMÉE (ſubſt. fem.) Cette vapeur mérite l'attention du peintre. Elle a fourni à Léonard de Vinci un chapitre dont nous allons profiter.

Les milieux des tourbillons de *fumée* en ſont les parties les plus obſcures : ils s'éclairciſſent & prennent de la tranſparence en approchant de leurs extrêmités; ces extrêmités elles-mêmes ſe perdent & ſe confondent avec les objets qui leur ſervent de fond.

Puiſque la *fumée* ſe termine imperceptiblement, les ombres qu'elle porte ne ſeront pas elles-mêmes terminées, & leurs bornes ſeront indéciſes : elles le ſeront d'autant plus, qu'elles ſeront plus éloignées de la *fumée* qui les cauſe; elles paroîtront légères, voltigeantes & tourbillonnantes comme elle. A peine la *fumée* changera-t-elle l'apparence des objets qui ſeront derrière ſes extrêmités; elle cachera d'autant moins les corps devant leſquels elle eſt interpoſée, qu'elle ſera plus éloignée

de l'œil du ſpectateur ; elles les cachera d'autant moins qu'elle ſera plus élevée, parcequ'elle ſe diſſipe & devient moins denſe à meſure qu'elle s'élève.

La *fumée* indique à la fois la force & la direction du vent. Si le vent eſt doux, elle s'élève à une certaine hauteur en ſuivant une direction perpendiculaire avant de prendre celle du vent, & elle conſerve d'autant plus longtems cette direction perpendiculaire, que le vent a moins de force. C'eſt qu'elle eſt pouſſée par le feu qui tend à s'élever perpendiculairement, & elle ne perd cette impulſion qu'au moment où la force du vent l'emporte ſur celle du feu qui la lui a donnée.

Si le vent eſt violent, la *fumée* eſt chaſſée par lui dès ſon origine, & prend en naiſſant la direction qu'il lui imprime ; s'il eſt d'une grande impétuoſité, & qu'il vienne de haut, il pèſe ſur la *fumée*, & la force à deſcendre dès le premier inſtant de ſa naiſſance. La marche des nuages, la courbure de la tête des arbres, les cheveux des figures, les plis de leurs draperies, l'agitation des eaux, doivent s'accorder avec ces indications.

Les fumées, les accidens variés qu'y cauſe l'agitation de l'air, les ombres qu'elles portent, peuvent fournir des effets de clair-obſcur très-piquans : elles peuvent auſſi procurer au peintre par leurs différens tons, de beaux effets de couleur propre : car elles n'ont pas une couleur déterminée ; elles en changent ſuivant les ſubſtances qui alimentent le feu, & ſuivant la quantité & la qualité de la flamme. La *fumée* des grands incendies, celle des ſubſtances légères & faciles à s'enflammer, telle que la paille, eſt colorée par le feu juſqu'à une grande hauteur : mais la *fumée* de ces der-

miers corps eſt légère; celle des grands embrâſemens eſt épaiſſe, & colorée de tous les tons que prêtent à la flamme les ſubſtances hétérogênes dont elle ſe nourrit. (*Article de M.* LEVESQUE.)

G

GAIN (ſubſt. maſc.) L'amour du *gain* n'a été que trop ſouvent funeſte aux artiſtes; trop ſouvent il les a détournés de la route glorieuſe que leurs diſpoſitions naturelles & leurs premières études leur avoient tracée, & dans laquelle même ils s'étoient avancés par leurs premiers ouvrages. C'eſt par l'amour du *gain* qu'on veut multiplier ſes productions, pour multiplier auſſi les momens où l'on en reçoit le prix; c'eſt par l'amour du *gain* qu'on ſe refuſe à des études longues & diſpendieuſes qui n'augmenteront pas la ſomme du payement convenu; c'eſt par l'amour du *gain* qu'on ſe fait une dangereuſe habitude de travailler de pratique, & que l'on tombe dans la *maniere*, pour expédier plus promptement; c'eſt par amour du *gain*, qu'on préfere la mode au beau, parce que le beau n'eſt pas toujours recherché ni même connu des amateurs, & que leurs richeſſes ſont toujours prêtes à récompenſer la mode.

Mais d'un autre côté, l'eſpoir & l'amour du *gain* ont leurs avantages. Il faut des motifs pour ſe conſacrer à la vie laborieuſe. On conſentiroit difficilement à travailler, ſi le travail n'avoit pas un prix: mais le *gain* eſt propoſé aux hommes, & leur fait ſurmonter la pareſſe naturelle. La nature leur donna l'amour de l'inaction; mais elle leur donna le beſoin qui les force à l'activité. Souvent même l'artiſte ne pourroit cultiver ſon art, s'il n'étoit ſoutenu par le *gain* qu'il en retire.

tre. Pour peindre, il faut vivre, & pour vivre il faut gagner. Horace n'auroit pas fait ſes vers s'il n'eût pas été pauvre ; *Paupertas impulit audax ut verſus facerem.* Peu d'hommes ſe ſeroient conſacrés à faire des tableaux, des ſtatues, s'ils étoient nés dans l'opulence ; moins d'hommes encore auroient ſuivi conſtamment l'inclination naturelle qui les portoit à la culture des arts, s'ils avoient éprouvé toutes les diſtractions que donnent les richeſſes, s'ils avoient connu toutes les variétés de jouiſſances qu'elles procurent.

L'artiſte a beſoin de vivre, mais non d'être riche. Qu'il ſe propoſe l'exemple du Pouſſin, qu'il ait pour but un *gain* modéré & beaucoup de gloire ; qu'il ſe perſuade même que tôt ou tard ce ſont les bons ouvrages, & la gloire qu'ils procurent, qui amenent le *gain.*

Mais comment ſe le perſuaderont-ils, ſi cela n'eſt pas vrai ; s'ils ont le malheur de vivre dans un ſiècle où l'amour du beau eſt éteint ; ſi les amateurs, négligeant les bons ouvrages, ne payent que des productions auſſi mépriſables que leurs caprices ; ſi tous les amateurs ſe piquent d'être connoiſſeurs, & ſi leurs connoiſſances ne ſont que les erreurs d'un goût dépravé ? Faux amateurs, (& combien en eſt-il de véritables ?) Vous détruiſez ce que vous feignez de chérir ; vous mettez les artiſtes dans la néceſſité de périr de misère ou de concourir eux-mêmes à la perte du goût, en adoptant le vôtre ; vous conſacrez vos richeſſes à dégrader les talens ; & par vous, le *gain* eſt la récompenſe de ceux qui contribueront avec le plus de ſuccès à la dégénération des arts. (*Article de* M. Le Veſque.)

GALERIE (ſubſt. fem.) Ce terme appartient à l'Architecture ; mais les ſœurs doivent avoir des droits entr'elles & c'eſt par cette raiſon que la peinture emprunte le mot *galerie*, non pour ſignifier une partie de palais ou d'appartement dont la proportion eſt un parallélogramme très-allongé, mais pour déſigner les ornemens dont on la décore.

Ces ornemens ſont, pour l'ordinaire, la dorure, la ſculpture & ſurtout la peinture. Quelquefois une *galerie* eſt deſtinée à renfermer une collection de tableaux raſſemblés de tous les pays & de toutes les écoles : quelquefois elle eſt peinte par un même artiſte, qui, à l'aide de diſtributions ſymmétriques, y repréſente une ſuite de faits tirés de l'hiſtoire ou de la fable, mais qui ont pour objet un ſeul héros ; telle eſt la *galerie* où Rubens, au Luxembourg, a repréſenté l'hiſtoire de Marie de Médicis.

Pour rendre ſenſibles les reſſemblances établies entre la poëſie & la peinture, il ſeroit néceſſaire de rapprocher les différens genres de leurs productions, qui ont quelques rapports entr'eux. Auſſi me ſuis-je promis d'en offrir l'idée au mot *genre* ; mais je ne puis me refuſer, à l'occaſion de celui qui m'occupe, d'anticiper ſur cette eſpèce de parallèle.

Les compoſitions dont la poëſie a droit de s'enorgueillir davantage, ſont les poëmes compoſés de pluſieurs parties qui, ſuſceptibles de beautés particulières, exigent cependant que ces beautés ayent une juſte convenance avec l'ouvrage entier & une liaiſon combinée avec les parties qui précèdent ou qui ſuivent.

Dans la peinture, un ſeul tableau, quelque grand, quelque riche que ſoit le ſujet, ne ſemble pas répondre

complettement à cette idée ; mais un aſſemblage, une ſuite de tableaux, qui, indépendamment des convenances particulières auxquelles ils ſeroient aſtreints, auroient encore entr'eux des rapports ſuivis d'action & d'intérêt, offriroit ſans doute une reſſemblance aſſez ſenſible avec les Poëmes dont je viens de parler.

On peut donc avancer que les *galeries*, décorées par de célebres artiſtes, capables non-ſeulement d'embraſſer avec génie une ſeule compoſition ; mais l'enſemble d'un nombre de compoſitions relatives les unes aux autres & diviſées, non en pluſieurs livres, mais en un certain nombre de repréſentations, peuvent être regardées comme les poëmes de la peinture.

Deſpréaux, ce légiſlateur, non-ſeulement des Poëtes, mais de la raiſon & du goût de tous les tems & de tous les arts, dit qu'une compoſition de ce genre.

N'eſt pas de ces travaux qu'un caprice produit;
Il veut du temps, des ſoins.....

Il veut, oſerois-je ajouter plus que tout cela, un génie ſupérieur. Auſſi ne poſſedons-nous qu'un bien petit nombre de beaux Poëmes & ne connoiſſons-nous qu'un moindre nombre encore de Poëmes pittoreſques ; & qui ſait, ſi on examinoit ceux qui ſont célèbres avec la même ſévérité qu'on a employée pour apprécier les Iliade, les Æneïde; qui ſait, ſi l'on faiſoit un peu moins d'attention aux beautés purement pittoreſques des *galeries* connues, (je n'en excepte pas celle de Rubens,) ſi l'on n'en viendroit pas à deſirer ce que nous croyons poſſéder ?

Quelle machine en effet à concevoir, à diſpoſer graduellement, à exécuter, à animer, qu'un poëme

pittoreſque, tel qu'on peut au moins s'en faire l'idée? Ce ſeroit à des ouvrages de ce genre qu'on reconnoîtroit véritablement ce caractère divin, attribué aux chefs-d'œuvre des grands genres, dans tous les tems & parmi tous les hommes éclairés.

Mais pour revenir à l'art ſeul de la peinture, je crois que le plus puiſſant moyen de le ſoutenir, eſt de propoſer des ouvrages des plus grands genres, & de n'en laiſſer jamais manquer les artiſtes, qui, avec des talens déjà diſtingués, ſont dans cet âge où le deſir de la gloire éleve l'ame & le courage aux plus hautes entrepriſes.

Relativement à l'art que je traite, je compterois ſur ſon exiſtence ſoutenue & ſur des progrès, s'il y avoit toujours un certain nombre de ces grands ouvrages projettés. Qu'on n'objecte pas les frais; ils ſeroient compenſés par la gloire nationale. Les moyens? On en trouveroit en engageant les grands établiſſemens, les ordres riches, lorſqu'on leur accorde des graces, les municipalités, à porter plutôt à des ouvrages de cette eſpèce qu'à des magnificences paſſagères, ces ſommes dont l'emploi précaire ne laiſſe aucun ſouvenir. Que ces atteliers s'établiſſent, ſoit dans la capitale, ſoit dans les provinces; les jeunes artiſtes s'empreſſeront de ſolliciter pour en être les chefs. Ils s'en occuperont en arrivant de Rome, dix ans, s'il le faut, & ſeront, pendant ce tems au moins, à l'abri de l'influence des mœurs pernicieuſes, & du goût, ſouvent égaré, de la capitale. Ils formeront & avanceront des élèves, en raiſon des ſecours dont ils auront beſoin, & ſi, ſur dix de ces grands ouvrages, entrepris dans des *galeries*, dans des réfectoires, dans

des ſalles d'hôtels-de-ville & de tribunaux, dans des bibliothèques & des égliſes dont les plafonds & les dômes nuds réclament contre la négligence qui les abandonne, un ſeul eſt un ouvrage fait pour reſter célèbre, les frais employés aux autres ne ſeront pas perdus : car, ſi les artiſtes, chefs de ces travaux, y perdent de leur gloire, il ſe trouvera entre leurs élèves quelque génie ignoré qui réparera un jour les torts de ſon maître.

Ces idées, que je crois infiniment importantes pour la peinture, exigeroient encore des détails que je dois me refuſer ici ; mais pour me réduire à quelques obſervations moins vaſtes, ſi les deſcendans des maiſons illuſtres, auxquels leurs chefs ont tranſmis des honneurs héréditaires, ſe ſont quelquefois permis le faſte glorieux & utile de faire repréſenter dans des *galeries* les faits hiſtoriques de leurs ancêtres, pourquoi les particuliers même, lorſqu'ils croyent pouvoir ſe permettre des ſomptuoſités qui bleſſent, ne feroient-ils pas repréſenter dans leurs *galeries* des actions vertueuſes & des poëmes qui pour être moins héroïques, n'en ſeroient peut-être que plus attachans? Serions-nous moins ſenſibles à voir les tableaux d'une ſuite d'actions particulières de juſtice, de bonté, de généroſité, que celles que font entreprendre la gloire, la valeur & l'ambition, quelque nobles que puiſſent être ces motifs ? » Mais, dira-t-on, le ſens de ces actions » vertueuſes & ignorées ſeroit difficile à faire entendre « Eh bien ! des inſcriptions ſimples feroient l'expoſition & on liroit ici : *les reſſentimens étouffés ;* là, *l'amitié éprouvée, le courage dans l'adverſité, l'innocence & la vertu récompenſée &c.*

N'eſt-il pas poſſible de lier à un ſujet les repréſentations d'un nombre encore plus reſtreint de tableaux qui orneroient un appartement, un cabinet même? Mais notre goût régnant & les décorations employées dans les nouveaux édifices qui ſe conſtruiſent & ſe multiplient avec une ſorte de délire, s'oppoſent phyſiquement à tout ce que la raiſon & l'intérêt des arts pourroient inſpirer à ce ſujet & l'on eſt réduit aux déſirs & aux regrets.

L'uſage des *galeries* eſt auſſi deſtiné, comme je l'ai indiqué au commencement de cet article, à raſſembler des tableaux de différentes écoles anciennes & modernes, de toutes ſortes de genres & de formes, & à y joindre des objets précieux, tels que des ſculptures, des vaſes, des meubles recherchés. Le but de la plupart de ceux qui font ces collections, eſt de ſe diſtinguer par le goût, par l'opulence & par l'avantage de poſſéder ce que d'autres ne poſſédent pas. C'eſt trop ſouvent une ſorte de vanité, réellement puérile, qui préſide à leur choix & à leur arrangement; mais, par une ſorte de punition, ces *galeries*, ſouvent mal aſſorties & ſurchargées, affichent l'ignorance de leurs maîtres, & traveſtiſſent ce qu'ils appellent faſtueuſement leurs *galeries*, en magazins de marchands. Il eſt vrai que ceux-ci, chargés par néceſſité, du ſoin de former ces collections, doivent être portés à en conformer les diſpoſitions à celles qui leur ſont plus familières.

Je ne dirai plus qu'un mot ſur ces *galeries;* mais je le crois important pour les amateurs qui s'en occupent, par quelque intérêt que ce ſoit. C'eſt qu'il eſt indiſpenſablement néceſſaire, s'ils en veulent tirer le

plus grand avantage, de les éclairer en tirant les jours d'enhaut & d'aſſortir les tableaux, de manière qu'ils ne ſe nuiſent pas les uns aux autres par des oppoſitions de genre, de manière & ſurtout de couleurs.

Quant au premier objet, l'importance m'en paroît inconteſtable & prouvée par la différence ſenſible que produit & ſur les tableaux & ſur les yeux de ceux qui les regardent, le point d'où l'on tire la lumière qui les éclaire. Je ne chercherai pas à prouver ce qui peut ſe démontrer ſi facilement, & je renvoye au même juge, c'eſt à dire à l'expérience, la ſeconde obſervation, d'autant qu'il n'eſt que trop évident que les objets, quels qu'ils ſoient, peuvent perdre par la comparaiſon, & que, pour les faire briller autant qu'il eſt poſſible, & mettre dans tout ſon jour le mérite qui leur eſt propre, il ne faut pas les expoſer à des comparaiſons trop déſavantageuſes. (*Article de M.* WATELET.)

G E

GÊNE (ſubſt. fem.) La *gêne* eſt l'oppoſé de la *liberté*.

Rien, dans le *faire* ne doit ſentir la *gêne*. Le ſpectateur ſent redoubler ſes plaiſirs, quand il voit que ce qui eſt difficile eſt fait avec facilité. Il a même ſouvent l'injuſtice de refuſer ſon approbation à ce qui eſt bien fait, s'il n'eſt pas fait avec aiſance. Mais c'eſt par la ſcience & la pratique, & non par l'audace, que l'artiſte doit ſe mettre au-deſſus de la *gêne*.

On peut excuſer les amateurs s'ils refuſent leurs ſuffrages à ce qui ne ſent pas la facilité, car la *gêne* qu'éprouve l'artiſte indique qu'il ne ſait pas aſſez ce

qu'il eſt obligé de bien ſavoir. S'il a une profonde connoiſſance des formes, il mettra de l'aiſance dans ſon deſſin; s'il a une grande habitude de peindre, il aura un pinceau facile; s'il poſsède bien la théorie des effets, il ne ſera pas *géné* pour les rendre.

L'air de facilité peut accompagner l'ignorance, parce qu'elle marche témérairement ſans connoître même les dangers. Elle n'en ſait pas aſſez, pour ſavoir que quelque choſe peut être difficile à faire. La *géne* peut accompagner la demi-ſcience, parceque l'artiſte ſent à-peu-près ce qu'il faudroit faire, & qu'il n'a pas aſſez de théorie ou de pratique pour l'exécuter.

La *géne* que l'on remarque dans les ouvrages de quelques uns des plus grands maîtres ne pourroit ſervir aujourd'hui d'excuſe à ceux qui manqueroient de facilité. Ces grands maîtres avoient au moins la plus grande facilité de deſſin. Mais la manœuvre étoit encore naiſſante · on la cherchoit plutôt qu'on ne la poſſédoit. On n'avoit encore des exemples de rien, il falloit tout découvrir, & il étoit impoſſible que le même homme trouvât toutes les différentes ſortes de *faire*, propres à rendre tous les objets différens qu'offre la nature. Mais aujourd'hui, tout eſt inventé, on a des exemples multipliés de tout; une foule de maîtres s'eſt diſtinguée par les ſeules parties qui conſtituent la manœuvre de l'art, & l'on ne doit plus éprouver, dans des opérations tant de fois pratiquées, la *géne* où ſe trouvoient les inventeurs.

Mais permettons, s'il le faut, à quelques artiſtes d'avoir dans la manœuvre de l'art, la même *géne* que les contemporains de Raphaël; nous aurons le droit alors d'exiger d'eux qu'ils aient auſſi la même ſcience

dans les parties qui distinguent ces grands maîtres.

On peut, sans trop de rigueur, exiger au moins la médiocrité de toutes les parties, dans ceux qui n'en possèdent supérieurement aucune. (*Article de M.* LEVESQUE.)

GÉNIE (subst. masc.) Que de définitions du *génie* qui ne sont le plus souvent qu'ingénieuses! Mais comment en présenter une digne des idées que ce mot offre à l'esprit?

La définition est un chef-d'œuvre d'intelligence, de justesse d'esprit & de connoissances méditées.

L'intelligence pour parvenir à la justesse & y employer les connoissances acquises & méditées, doit procéder méthodiquement, & le *genie* au contraire semble être le mouvement d'une ame chaude, rapide, élevée, quelque fois même exaltée, qui ne marche point en comptant ses pas, mais qui s'élance & qui vole.

Si le génie montre de l'ordre dans ses productions, cet ordre est l'effet de sa nature particulière, ou d'études, dont il ne se rend pas compte au moment où il les applique le plus heureusement. Il brille comme la lumière qui ne donne aucun indice de ce qui la produit.

C'est sans doute à cause de l'indécision du sens de ce mot, qu'il est si souvent employé dans la langue; car on peut observer que ce sont les expressions qu'on auroit plus de peine à bien définir, dont on se sert davantage. C'est qu'on croit, d'après l'idée vague qu'on en a, pouvoir les appliquer à un nombre infini de conceptions également indéterminées qui se présentent à nous sans cesse, principalement dans la conversation.

Mais c'eſt ſur-tout lorſqu'on parle des arts & des talens qu'on prodigue plus libéralement le mot *génie*.

Un jeune Auteur compoſe-t-il des vers avec facilité? L'eſprit ſe fait-il appercevoir dans ſes productions précoces? Y remarque-t-on de la fineſſe? S'éloigne-t-elle même du naturel & de la ſimplicité? On aſſigne à ce jeune auteur le don du *génie* de la Poëſie. Quelquefois pour être placé parmi les hommes de *génie*, il ſuffit, au poëte de ſavoir lire d'une manière ſéduiſante ſes vers barbares : mais ce grand homme éphémère, meurt à l'inſtant même où ſes ouvrages paroiſſent au grand jour, & ſe ſilence de ceux qui lui ont décerné la couronne du *génie* ſe confond avec le ſilence public.

De même un artiſte montre-t-il quelques heureuſes diſpoſitions? Fait-il même avant de ſavoir deſſiner des croquis où le feu de la première jeuneſſe ſe montre? (Et s'il étoit froid à cet âge; que ſeroit-il?) On s'écrie qu'il a un talent marqué, & qu'il eſt né peintre. Un ſculpteur, un muſicien compoſiteur, un architecte, ſont ainſi proclamés ſur des eſſais, comme grands hommes futurs. On a un plaiſir, trop ſouvent malin, de prédire des ſuccès qu'on oppoſe d'avance à des talens dont la célébrité importune. On laiſſe à l'envie qui ne meurt pas, le ſoin de diſputer lorſqu'il en ſera tems à ces nouveaux athletes, les lauriers dont on les couronne.

Ce manège de la foibleſſe humaine eſt peut-être plus fréquent & plus ſenſible chez une nation vive, même légère, que parmi celles qui ſont moins changeantes dans leurs affections; mais il ne met que plus d'obſtacles aux progrès, & n'offre que plus de dangers à ceux qui ſe conſacrent aux arts.

En effet, ſi l'on enivre les jeunes talens, ils s'en-

dorment ou s'énervent avant l'âge de leur véritable force.

D'une autre part, lorſque l'on s'arme contre le petit nombre des hommes qui annoncent du *génie*, on cauſe à leurs ames des peines dont l'amertume en altère ſouvent le germe.

C'eſt la foule des talens avortés qui s'élève ſur-tout contre ceux qui atteignent les grandes proportions; & le public qui deſire ſi ardemment les beaux ouvrages des arts, ne ſemble cependant accorder qu'à regret un prix à des chefs-d'œuvre dont, par cette injuſte ſévérité, il paroîtroit vouloir ſe priver contre ſon propre intérêt.

Quant à cette injuſtice, il reſte au moins à ceux qui l'éprouvent un appel à la poſtérité, & pour conſolation, un ſentiment intérieur de leur mérite, qu'il ne faut pas confondre avec la ſotte préſomption. Qu'on le nomme, ſi l'on veut, noble orgueil; mais il n'eſt pas plus blâmable dans les hommes de *génie*, que la conſcience de la vertu dans les hommes vertueux.

Au reſte le plus grand danger des louanges anticipées eſt pour les jeunes talens; car s'ils ſont profondément attaqués par le poiſon des louanges prématurées dont l'effet pernicieux eſt preſque inévitable, ils ſuccombent tôt ou tard, comme je l'ai dit, ou tant qu'ils exiſtent, ils conſervent des marques ſenſibles du mal dont ils ont été frappés.

Faut-il donc retenir un ſentiment dont on peut être affecté de bonne foi, & refuſer de donner des encouragemens par leſquels on penſe ſincèrement aider aux ſuccès des jeunes talens? Oui ſans doute l'on devroit s'y refuſer ſouvent, ou du moins s'impoſer une cir-

conſpection utile, ſurtout lorſqu'on ne s'eſt pas rendu compte de ce qui peut donner du fondement aux eſpérances d'un véritable talent & diſtinguer de l'éclat d'un feu paſſager les étincelles du véritable *génie*.

Liberté, hardieſſe, nouveauté; voilà aſſez ordinairement les caractères qui nous trompent; car ces ſignes n'annoncent pas toujours le *génie*, quoiqu'on ne puiſſe diſconvenir, qu'il eſt plus frequemment déſigné par ces ſignes caractériſtiques de l'eſprit, que par ceux qui montrent l'aſſerviſſement aux opinions, la timidité dans la marche & le penchant à l'imitation.

Le *génie* dans la peinture (car il faut ſe fixer principalement à l'objet de cet ouvrage) trouve pluſieurs moyens de ſe produire; & le phœnix des artiſtes ſeroit celui qui les mettroit tous en uſage avec un égal ſuccès.

Mais ſi cette univerſalité de perfections n'eſt pas abſolument néceſſaire pour obtenir le titre d'homme de *génie*, il eſt cependant des parties qui appartenant de plus près aux facultés ſpirituelles de l'âme, donnent plus de droits à l'obtenir.

Les parties qui inſpirent une égale conſidération dans tous les arts libéraux, doivent naturellement être celles qui tiennent de plus près à la qualité la plus ſpirituelle de l'âme; elles peuvent, par conſéquent être regardées comme appartenant auſſi de plus près au *génie*: plus indépendantes du méchaniſme particulier de chacun des arts, elles tiennent en effet plus intimement à l'eſprit.

D'après cette idée, l'invention eſt la partie dans laquelle le peintre ſe montrera plus véritablement homme

le *génie;* car l'invention eſt une partie également principale & eſſentielle dans tous les arts.

En ſuivant cette ligne tracée, l'ordonnance, qui appartient encore à tous les arts libéraux, ſe trouvera voiſine de l'invention; cependant, lorſqu'on la conſidère dans la peinture, elle commence à ſe ſoumettre forcément à pluſieurs parties du méchaniſme de l'art & des conventions auquel il eſt aſtreint.

Il exiſte par exemple, pour l'ordonnance des objets & des figures qui entrent dans un tableau, des loix qui ſont abſolument propres à la peinture & qui ne ſont pas les mêmes dans l'art de la ſculpture, quoique ces deux arts ſe tiennent de ſi près. A bien plus forte raiſon ces loix qui aſſerviſſent l'ordonnance ſont-elles différentes encore dans l'art du poëme épique & dans celui de la tragédie. Il y a des différences eſſentielles appartenant au méchaniſme entre l'ordonnance d'une production muſicale & celle d'un ouvrage d'architecture. On ſent donc que le *génie* eſt d'une part plus géné dans ſon vol lorſqu'il s'agit de l'ordonnance dans quelque art que ce ſoit, que lorſqu'il s'agit de l'Invention, & qu'il faut auſſi, pour apprécier le *génie* de l'ordonnance, avoir quelques notions du méchaniſme ou du matériel de l'art auquel cette ordonnance eſt appliquée.

Ce ſeroit donc l'expreſſion que je placerois près de l'invention, parce qu'il me ſemble que ce ſont les deux parties les plus ſpirituelles des arts & qu'elles appartiennent au *génie* dans ſon caractère le plus indépendant de la pratique de chacun d'eux.

Auſſi, en ſe ſervant des termes de peinture, on dira plus naturellement, le *génie* de l'invention, le *génie*

de l'expreſſion, que l'on ne dira le *génie* du deſſin, & le *génie* de la couleur.

Cependant ſi l'on s'inſtruit avec application de tout ce qui appartient à l'art & ſi l'on en approfondit la connoiſſance, on s'appercevra que le *génie* étend auſſi ſes droits ſur le trait & le coloris : ſur le trait, parceque bien que les dimenſions ſoient fixées d'après les obſervations anatomiques ; bien que les beaux modèles antiques nous montrent à cet égard la perfection réaliſée, l'art de mettre en œuvre cette correction dans les circonſtances différentes, l'art d'y joindre le ſentiment, la vie & la grace, demande l'influence immédiate du *génie* ; mais cette influence ne peut abſolument ſuppléer ni à l'exactitude des meſures données, ni à l'imitation ſavante des plus belles ſtatues.

Il en eſt de même du coloris, avec une différence qui donne ici de l'extenſion à l'influence du *génie* : c'eſt que le coloris étant, en une infinité de circonſtances, à la volonté de l'artiſte, ſon intelligence eſt plus libre, & le *génie* qui eſt une des perfections de l'intelligence, eſt plus indépendant du méchaniſme, & peut décider l'artiſte pour ce qui aſſurera le ſuccès de ſes ouvrages.

Comme je n'ai pas prétendu, à beaucoup près, exclure l'ordonnance des domaines du *génie*, je conſens qu'elle diſpute de rang avec la fécondite, la richeſſe, la nobleſſe ; mais lorſqu'on approfondira bien toutes ces parties pour connoître en quoi elles tiennent au *génie*, on verra que c'eſt par les points où elles ſe rapprochent de l'invention.

Il reſteroit à déſigner les marques réelles, ou du

moins celles qu'on doit regarder comme les plus caractériſtiques, du *génie* dans l'art de la peinture.

Le caractère d'originalité peut, à ce que je penſe, obtenir un des premiers rangs, & ce caractère eſt infiniment rare, ainſi que le vrai *genie*.

En effet il eſt non-ſeulement difficile, mais encore preſque impoſſible que les artiſtes, en concevant les idées des ouvrages qu'ils entreprennent, ne donnent pas accès à tout ce qu'ils ont vu ou étudié qui ait quelque rapport à l'objet dont ils s'occupent. On doit donc regarder non-ſeulement comme rare, mais comme ſurnaturel en quelque ſorte, la faculté de trouver en ſoi & tout ſeul (pour m'exprimer ainſi) des manières nouvelles d'imaginer un ſujet; des conceptions enfin qui n'ayent aucun rapport ſenſible à rien de ce qui s'eſt produit, & qui ne paroiſſent pas être une ſimple extenſion, ou une combinaiſon de ce qui exiſtoit déjà.

Cette marque de *génie* eſt extrêmement rare; elle n'eſt pas facile à reconnoître à cauſe des imitations plus ou moins détournées & plus ou moins cachées. Dans tous les objets, dans tous les genres, elle diſtingue réellement bien peu d'artiſtes, bien peu d'auteurs, & l'on peut encore aſpirer au nom d'homme de *génie* ſans poſſéder ce don ſi rare.

Le premier peintre de nos ſiècles modernes, Raphaël, a peut-être moins de ſignes de cette originalité de *génie* que Rubens, & le Tintoret.

Il en réſulte que quoique le *génie* ſoit la partie la plus brillante dans les arts, quoiqu'elle ſe faſſe ſentir expreſſément dans l'originalité, elle ne peut élever un artiſte au premier rang ſans le concours de pluſieurs autres parties & que le concours de ces parties; eſſen-

rielles, lorſque le *génie* les employe heureuſement, donne les moyens les plus uſités d'apprécier les rangs & le vrai mérite dans les arts.

C'eſt pour parvenir à cette appréciation que de Piles avoit ingénieuſement propoſé une ſorte de balance dans laquelle, évaluant pour ainſi dire le poids de chaque partie de l'art, il penſoit que l'on pouvoit pour chaque peintre former un réſultat de ſon mérite.

Mais on ſent combien ces réſultats deviennent vagues, & combien cette balance, dans les différentes mains qui en feroient uſage, ſeroit fautive.

En effet, que dans un ſujet parfaitement ordonné, deſſiné avec pureté, colorié avec force, les réminiſcences ſoient ou cachées ou difficiles à découvrir, l'évaluation du mérite de l'originalité ne ſera pas juſte. Que les ſujets ſoient ſimples, faciles à compoſer & à ordonner, ou qu'ils ſoient tels qu'on les voit dans les grandes machines, l'évaluation du talent de compoſer peut-elle être la même?

Il n'eſt donc, à vrai dire, que l'homme de *génie* qui puiſſe véritablement apprécier le *génie* C'eſt au ſeul tribunal de ſes pairs qu'il peut être jugé; mais ſon influence ſe fait ſentir à tout le monde, comme tout le monde eſt frappé de celle de la chaleur athmoſphérique, dont les ſavans phyſiciens apprécient l'intenſité.

Pour vous, jeunes artiſtes, ſoyez avertis qu'à votre âge il eſt une effervescence de l'âme & un épanouiſſement (ſi l'on peut parler ainſi) des facultés intellectuelles que trop aiſément & trop ordinairement on prend pour les étincelles du *génie*.

Vous ſentez-vous échauffés par les ardeurs de votre imagination, par l'accélération de vos eſprits prompts

à ſe mouvoir, par l'exemple, par l'émulation, par quelque deſir ſouvent étranger à ce qui vous occupe; vous croyez voler aux ſuccès, & la gloire ſemble venir au-devant de vous; mais trop ſouvent cette effervescence paſſée, le *génie* a diſparu.

Dès que le méchaniſme de l'art vous oppoſe des difficultés, vous redevenez froids, ou le dépit chagrin amortit votre ardeur. Ce n'eſt pas de *génie* que vous êtes doués, mais ſeulement du deſir d'en avoir, & malheureuſement ce deſir ne le donne pas.

Mais ſi, par une application ſoutenue, par le deſir des ſuccès, vous acquérez les pratiques & les connoiſſances indiſpenſables; ſi vous ne vous rebutez pas des études difficiles; j'augurerai mieux de votre talent & j'eſpererai qu'il ſera vivifié par le *génie*. Je penſerai qu'il vous ſoutient en ſecret, qu'il vous ordonne de lui applanir la route, qu'il vous dit tout bas: rompez mes chaînes & je volerai.

En effet, comment eſpérez-vous que le *génie* puiſſe même ſeulement marcher dans la carrière que vous lui voulez faire parcourir d'un vol, ſi lorſqu'il vous inſpirera l'expreſſion, votre main ignore quels reſſorts la rendent viſible? Comment eſpérez-vous qu'il faſſe agir, parler vos figures, ſi vous avez tant de peine à les conſtruire, que le *génie* ennuié s'échappe & diſparoiſſe pour ſeconder ceux qui lui fourniſſent des moyens auſſi prompts que ſes volontés?

Le *génie* eſt pour les artiſtes difficiles, lents & peu ſûrs du méchaniſme & de la pratique de leur art, comme ces démons qui, paroiſſant pour obéir aux évocations d'un enchanteur mal habile, le mépriſent &

le fuient, lorſqu'ils le voyent héſiter & balbutier les ordres qu'il veut leur donner.

Cependant il faut convenir que parmi les jeunes diſciples de l'art dont je traite, s'il eſt des *génies* précoces (& ce ſont les plus incertains,) il en eſt de lents & de tardifs, dont les fruits plus durables & moins corruptibles ne ſe ſont pas annoncés par des fleurs prématurées.

Ne vous enorgueilliſſez donc pas de quelques croquis, de quelques eſquiſſes dans leſquelles vous montrez du ſens & de l'eſprit. Si l'on vous loue, meffiez-vous d'un encens léger, mais qui entête; ſi vos maîtres plus ſévères vous blâment ou paroiſſent peu touchés de ces bluettes de *génie*, ne penſez pas que ce ſoit par une affectation pédanteſque. Ils vous trahiroient ſi, dans vos premières études, ils ne donnoient pas la préférence abſolue au méchaniſme ſur les parties ſpirituelles de l'art. Celles-ci ſont les premières ſans doute dans l'ordre du mérite, & cependant elles ne doivent s'offrir que les dernières dans l'ordre des études. Si la nature vous les a données, elles ne vous les otera pas; mais ſi vous n'acquérez pas les autres qui ne ſont pas un don, vous ne les aurez jamais.

Il eſt donc indiſpenſable que vous ſachiez parfaitement deſſiner pour bien exprimer. Le deſſin eſt une langue; plus vous la ſaurez, plus vous parlerez avec grace, avec force, avec *génie*. Il eſt vrai que quelques hommes rares ont été doués dans les arts d'une telle abondance de *génie* qu'ils ont été diſtingués ſans avoir les qualités que je fais regarder comme indiſpenſables. Ces exceptions ne détruiſent pas le principe, & ſi ces hommes avoient pu acquérir ce qui leur a

manqué, ils l'auroient emporté ſur tous les autres.

Au reſte cet objet d'étude dépend quelquefois des maîtres: il y a un *génie* de l'inſtruction comme un *génie* particulier pour chaque choſe, & celui dont je parle eſt infiniment rare.

Il conſiſte à conformer les conſeils & la marche des études, au caractère, à l'âge, au tempérament moral & phyſique de ceux que l'on inſtruit.

C'eſt-là le ſeul ſyſtême raiſonnable d'éducation: on n'en peut pas plus faire d'univerſels, qu'on ne peut faire un médicament qui guériſſe toutes les maladies. Les ſeuls charlatans ſe vantent d'avoir ſurmonté cette impoſſibilité; les hommes inſtruits & ſincères avouent que ce *génie* de l'inſtruction eſt preſque impoſſible à trouver; mais il faut obſerver que malheureuſement les hommes de *génie* qui ſeroient les plus propres à démêler & à guider celui des jeunes élèves, dédaignent trop ſouvent cette occupation qu'ils regardent comme pénible ou peu glorieuſe, & qui eſt cependant, relativement à l'humanité, la plus noble des fonctions. (*Article de M.* WATELET.)

GÉNIE. Ce mot eſt emprunté des latins; mais ils ne paroiſſent pas l'avoir limité au ſens que nous lui donnons aujourd'hui. Tantôt ils entendoient par ce mot les qualités naturelles des perſonnes ou des choſes dont ils parloient; *ingenium ſoli*, la qualité du ſol; *ingenio ſuo vivere*, ſuivre ſon caractère, vivre à ſa fantaiſie. Tantôt ils le prenoient pour ce que nous entendons en général par le mot *eſprit*; & comme nous diſons un eſprit vif, ſubtil, louche, épais, foible, indocile, les latins diſoient *ingenium acre*, *acutum*, *ambiguum*, *contuſum*, *imbecillum*, *indocile*.

Notre langue, dans l'acception commune, ne s'écarte point de la latine; on dit, ſuivre ſon *génie*; on prend même, comme les latins, le *génie* en mauvaiſe part, & l'on dit un *génie* peſant.

Mais il s'agit ici du mot *génie*, tel qu'il s'emploie dans la langue technique des lettres & des arts, & l'acception en eſt ſi peu déterminée, que le plus ſouvent ceux qui l'employent ſont loin de s'entendre eux-mêmes.

Cependant, quelle que ſoit cette acception, le *génie* ne ſera toujours qu'une ou pluſieurs qualités de l'eſprit; mais comme, dans l'uſage ordinaire, on a trop ſouvent réduit le mot *eſprit* à ſignifier ce qu'on entend par *bel-eſprit*, eſprit vif, fin, brillant, on a imaginé d'exprimer par le mot *génie*, les qualités ſupérieures de l'eſprit, celles qui témoignent plus ſa grandeur, que ſon éclat & ſa ſubtilité.

Ainſi quand l'eſprit ſe manifeſte dans les ouvrages de littérature par de grandes idées, dans la politique par de grands deſſins, dans l'art militaire par de grandes opérations; il ſembleroit pouvoir mériter le nom de *génie*.

Cette définition ſera peu conteſtée pour ce qui concerne l'art de la guerre & la politique; mais il n'en eſt pas de même quand il eſt queſtion de littérature. Les lettrés, nation jalouſe & pointilleuſe, employent toutes les reſſources de leur eſprit pour refuſer la palme du *génie* à ceux d'entre eux qui pourroient y prétendre; ſouvent ils ne l'accordent pas même à ceux qui ont eu les plus grands ſuccès dans les genres les plus élevés, ou du moins ils la réſervent pour la dépoſer ſur leurs tombeaux.

Il diſent bien que tel auteur a ou n'a pas de *génie*; mais ils ne définiſſent jamais en quoi le *génie* conſiſte.

Cependant, en raſſemblant les jugemens qu'on entend porter chaque jour, quoiqu'ils ne ſoient preſque jamais motivés, on peut inférer qu'on accorde aſſez généralement le nom de *génie* à trois qualités de l'eſprit, qui peuvent en effet être regardées comme les plus éminentes.

La première eſt cette qualité par laquelle l'eſprit ſe repréſente ſi fortement toutes les images qui l'occupent, qu'elles lui ſont réellement préſentes, & que les peignant par la parole, il les rend préſentes aux lecteurs ou aux auditeurs.

La ſeconde eſt cette ſenſibilité exquiſe par laquelle un écrivain eſt agité de tous les ſentimens que peut inſpirer ſon ſujet, trouve ſans la chercher, leur véritable expreſſion, & par elle, les fait paſſer dans toutes les ames capables de ſentir.

La troiſième eſt une vue à la fois étendue & profonde, par laquelle un écrivain, apperçoit d'un coup d'œil les rapports de cauſes & d'effets qui lient entr'eux des objets que des eſprits moins pénétrans & moins vaſtes n'appercevroient que ſéparés, généraliſe ce que le commun des hommes ne voit qu'en détail, & trouve une chaîne commune à ce qui ſemble le plus diviſé.

L'imagination, la ſenſibilité, la profondeur, telles que nous venons de les définir, conſtituent donc le *génie*. Même ſéparées, mais portées à un haut dégré, elles peuvent mériter ce nom; réunies, elle forment le *génie* le plus heureux. Le travail ne peut les acquérir, le talent ne peut les imiter, l'eſprit même,

s'il ne poſsède pas ces qualités, n'a pas de reſſource pour y ſuppléer.

Elles s'accordent parfaitement avec l'étymologie du mot *génie* (*ingenium*); elles ſont nées en l'homme, elles ſont nées avec lui, (*ingénitæ*, *ingenium*), & c'eſt ce que le mot de *génie* ſignifie dans ſon origine.

Si cette idée eſt juſte, elle nous fera découvrir en quoi conſiſte le *génie* dans les arts de peinture & de ſculpture.

Si l'artiſte ſe repréſente auſſi vivement à l'imagination la ſcène qu'il veut traiter que ſi elle ſe paſſoit ſous ſes yeux, ſa compoſition ſera vivante, comme ſont cenſés l'être les perſonnages qui contribuent au ſujet. Si, doué d'une exquiſe ſenſibilité, il partage tous les ſentimens dont ces mêmes perſonnages doivent être animés, il leur en communiquera la véritable expreſſion. S'il a cette vue profonde qui d'un coup d'œil embraſſe un grand nombre d'objets & les enchaîne entre eux par les liens de leurs rapports, il unira par cette chaîne toutes les parties de ſa compoſition & les fera contribuer à l'expreſſion générale.

C'eſt donc l'expreſſion qui conſtitue le *génie* dans les arts, & c'eſt ce que Mengs ſemble avoir ſenti, lorſqu'il a fait conſiſter dans l'expreſſion la partie qu'on nomme *invention*.

En effet, ſi l'invention eſt la première partie de l'art, ſi c'eſt elle qui procure à l'artiſte la palme du *génie* & celle de l'immortalité, doit-on donner ce nom au talent de multiplier des figures, de les agencer d'une manière agréable à l'œil, de les diſtribuer en grouppes qui préſentent une belle ſcène d'apparat; talent qui n'eſt pas mépriſable ſans doute, mais qui ne ſuppoſe pas,

dans ceux qui le poſsèdent, des qualités de l'eſprit aſſez rares pour mériter les noms d'invention & de *génie* ?

Il y aura du *génie* dans le deſſin, quand le deſſin ſera très-expreſſif. Si cela n'étoit pas, comment pourroit-on, dans une ſeule ſtatue, reconnoître le *génie* de l'artiſte ? Mais un deſſin, ou ſi l'on veut une ſtatue qui, peu expreſſive, ſera d'ailleurs correcte & pure, témoignera un grand talent & non du *génie*.

Il y a du *génie* dans le clair-obſcur, quand il eſt tellement adapté à l'expreſſion générale, qu'il contribue à la fortifier & qu'il en forme le complément. Le déluge du Pouſſin eſt un tableau de *génie*, & le clair-obſcur de ce tableau fait une partie capitale du *genie* qu'on y admire.

Mais des effets piquans de clair-obſcur peuvent-être le produit de l'obſervation, & ne ſuffiſent pas pour ſuppoſer le *génie*. Accorderons-nous le *génie* à un peintre hollandois, pour avoir repréſenté des effets qu'il aura cent fois obſervés dans un laboratoire obſcur, éclairé par le feu d'une forge ?

L'art de draper ſera une opération du *génie*, quand les draperies contribueront elles-mêmes à l'expreſſion, comme nous l'avons obſervé de celles de Raphaël à l'article DRAPER. Enfin le *génie* aura ſon influence juſques ſur les moindres acceſſoires. Mais la compoſition, le deſſin, le clair-obſcur, la couleur n'appartiennent au *génie*, qu'autant qu'il s'en empare pour les faire concourir à l'expreſſion.

M. Reynolds ſemble avoir confondu le *génie* avec le talent. » Le *génie*, dit-il, quelque définition qu'on en » donne, eſt dans l'art un produit de l'imitation. Ce

» n'eſt qu'à force d'imiter qu'on peut produire des » inventions variées & originales.

» C'eſt à tort qu'on regarde le *génie* comme une fa- » culté qui va au-de là de l'art, qu'aucune méthode ne » peut enſeigner, qu'aucune induſtrie ne peut faire ac- » quérir.

» L'idée du *génie* n'eſt pas une idée fixe, invariable, » déterminée. Elle change avec les lumières des nations. » Ce qui a mérité le nom de *génie* dans un tems, ne » l'obtient plus dans un autre. Dans l'enfance de l'art, » un objet repréſenté par une ſeule couleur étoit une » production du *génie*. Quand on ſe fut apperçu que » l'art de repréſenter des objets par la voie du deſſin » ſe peut enſeigner, & eſt ſoumis à des préceptes, » on fit une autre application du mot *génie*, & on l'at- » tribua aux ouvrages de ceux qui ſurent joindre un » caractère particulier à l'ouvrage repréſenté, qui eurent » de l'expreſſion, de la grace, de la grandeur, enfin » de ces qualités, de ces beautés, dont on ne pouvoit » donner encore des règles claires & préciſes.

» Mais nous ſavons à préſent que le talent de rendre » la beauté des formes, d'exprimer la paſſion, de bien » compoſer, de donner un air de grandeur à un ou- » vrage, dépend en grande partie des règles. Qu'on » applique, ſi l'on veut, le nom de *génie* à ce ta- » lent; c'eſt ce qu'on ne refuſera pas, pourvu qu'on » veuille convenir que ce talent n'eſt pas l'effet d'une » inſpiration, mais d'une étude attentive & bien di- » gérée & d'une longue expérience.

» Voudra-t-on réſerver le titre de *génie* au premier » qui a ſu de lui-même trouver & réunir toutes ces » qualités? Mais quel eſt-il ce premier? il n'exiſte

» jamais. Un artiſte a beaucoup travaillé pour acquérir » une de ces qualités, ſes leçons & ſon exemple en » ont rendu la pratique facile à un autre qui l'a ſur- » paſſé, & qui lui-même, à force de travaux, eſt » parvenu aux élémens d'une qualité encore inconnue » que d'autres enſuite ont perfectionnée. C'eſt ainſi » que s'eſt perfectionné l'art par les efforts ſucceſſifs » d'une longue ſuite d'artiſtes.

» Mais qui oſera dire que l'art ſoit aujourd'hui » parvenu à ſon terme? Il ne l'eſt pas ſans doute; » ce qu'on appelle *génie* trouvera encore à s'étendre; » & l'homme vraiment né pour l'art, ne manquera pas » de chemins pour s'écarter de la foule. Cependant les » découvertes qu'il pourra faire, les nouvelles per- » fections qu'il pourra donner à l'art, ſeront, il eſt » vrai, au-deſſus des règles actuelles, au-deſſus des » règles vulgaires; mais elles donneront lieu à des » règles nouvelles. Ainſi toutes les perfections qui » maintenant nous ſont inconnues, & qui pourront » naître un jour, ne ſont pas plus au-deſſus des règles » poſſibles, qu'elles ne ſont au-deſſus de l'art. Elles » tiennent donc à des principes & ne ſont pas l'effet » d'une inſpiration «

Ce paſſage eſt ingénieux & rempli même de vérité; mais il prouve ſeulement que l'acception du mot *génie* a été ſouvent mal déterminée, & que l'on peut enſeigner des parties qui ont été mal-à-propos décorées du nom de *génie*, mais non qu'on puiſſe enſeigner à avoir du *génie*. On peut donner des leçons de toutes les parties de l'art; ſi l'on acquiert des parties nouvelles, on pourra les ſoumettre encore à des principes; mais on n'enſeignera jamais à les pratiquer avec *genie*,

parce qu'on ne peut apprendre à un jeune artiſte à avoir de l'imagination, de la ſenſibilité, un eſprit d'une vaſte étendue & d'une grande profondeur. Par quels moyens M. Reynolds apprendroit-il à ſes élèves l'art de mettre dans leurs ouvrages l'expreſſion qui fait admirer ſon tableau du Comte Ugolino, expreſſion que toutes les parties de l'ouvrage concourent à rendre plus profonde & plus terrible ?

Comme celui qui parle, qui écrit avec *génie* ne pourroit manifeſter ſes conceptions ſi les hommes ne s'étoient pas fait un langage, l'artiſte de *génie* ne pouvoit faire connoître les ſiennes avant que le langage de l'art fût formé. Plus ce langage a été borné, plus l'artiſte de *génie* a éprouvé de gêne. Ainſi, tant que la peinture a été bornée au ſimple trait, le *génie* pittoreſque a eu peu de moyen de ſe montrer.

Si Giotto avoit autant de *génie* que Raphaël, comme les moyens qui forment le langage de l'art étoient moins perfectionnés de ſon tems, il n'a pu le manifeſter de même. Comment avec les lignes roides, inflexibles & monotones de ſon deſſin, auroit-il rendu la vie, le mouvement, l'expreſſion de l'homme paſſionné ? Si le langage de l'art acquiert à l'avenir des perfections nouvelles, c'eſt-à-dire, ſi les moyens de l'art acquierent une plus grande étendue, les artiſtes de *génie* tireront de nouveaux avantages de ces nouvelles perfections, comme l'écrivain de *génie* trouve dans une langue plus riche des reſſources que lui refuſoit une langue pauvre : des maîtres pourront leur enſeigner à en faire uſage ; mais ils auront le *génie* en eux-mêmes, & on ne leur enſeignera pas à en avoir. C'eſt ce qu'on peut répondre au raiſonnement de M.

Reynolds, ou plutôt c'eſt ainſi qu'on doit l'interpréter.

Il met le talent d'exprimer les paſſions au nombre des choſes qui ſe peuvent enſeigner. Il eſt vrai qu'on peut démontrer l'expreſſion ſur la nature vivante & ſur les ouvrages des grands maîtres ; qu'on peut en appuyer les principes ſur la ſcience de l'anatomie & ſur celle de la phyſiologie : mais comme il faut ſentir ſoi-même pour bien exprimer les paſſions, on ne peut apprendre à perſonne à les bien exprimer, puiſqu'on ne peut apprendre à perſonne à être ſenſible.

Il en eſt de même de l'imagination & de la profondeur : on peut faire l'analyſe de ces deux opérations de l'eſprit, on peut en donner de beaux exemples; mais on n'enſeignera pas à imaginer fortement, à voir profondément.

Nous rapporterons, pour terminer cet article, ce que dit Mengs du *génie* de Raphaël. « Il étoit, dit l'artiſte » Saxon, doué ſans doute, d'un *génie* ſupérieur ; non » de celui qu'on croit, en général, propre à la pein- » ture, & qui n'eſt qu'une imagination brillante; mais » d'un *génie*, réfléchi, vaſte & profond. Car, pour de- » venir un grand peintre, il n'eſt pas tant néceſſaire » d'avoir une grande vivacité d'eſprit, qu'un diſcer- » nement juſte, capable de diſtinguer le bon du mau- » vais, avec une ame tendre & ſenſible ſur laquelle » tous les ſentimens font une prompte impreſſion, » comme ſur une cire molle, mais qui cependant ne » change de forme qu'au gré de l'artiſte.

» Tel doit être le *génie* du peintre ; tel a été celui » de Raphaël. Car pour donner cette variété que nous » remarquons dans ſes compoſitions, il falloit néceſſai- » rement qu'il pût modifier à l'infini ſes propres ſenſa-

dies, & les poëtes deſcriptifs aux peintres de vues.

La peinture enfin appelle *genres* ce que la poëſie appelle du même nom, excepté qu'on ne dit pas des poëtes de *genre*, mais des poëtes qui s'occupent d'un *genre*.

Il en eſt de même dans l'éloquence, dans la muſique & dans tous les arts; mais pour donner à ceux qui ont peu de connoiſſance de l'objet de cet article, une idée plus préciſe de ce qui caractériſe & autoriſe cette diviſion des *genres*, je me ſervirai d'une image. Cette manière de s'expliquer a quelque droit d'être admiſe en parlant de la peinture.

Il eſt peu de lecteurs, pour peu qu'ils ſoient inſtruits, qui, ſur les pas du Taſſe, n'ayent ſuivi les Chevaliers Danois dans le merveilleux ſéjour d'Armide, où tous les objets de la nature avoient été placés avec choix & au gré d'un art que dirigeoit l'amour le plus ingénieux.

Tranſportons-nous y quelques momens & repréſentons nous les diverſes impreſſions qui ont occupé ſans doute ſucceſſivement les deux ſages, attentifs à tout ce qui s'offrit à leurs regards. Ils apperçoivent, en approchant, un magnifique & vaſte édifice; ils ont dû s'arrêter dans l'endroit où ils pouvoient mieux l'obſerver. Alors le ſite où ſe trouve ce palais, ſa forme générale, enſuite ſes parties, leurs détails, les effets qui en réſultent concentrent leur attention & fixent leurs regards.

Transformez ces obſervateurs en artiſtes; qu'ils prennent leurs pinceaux pour imiter le *genre* de beautés qui les occupe & pour en faire paſſer le ſentiment tel qu'ils l'éprouvent, à ceux qui verront leur ouvrage;

variétés & des oppoſitions, rendent ce *genre* plus froid & moins pratiqué. La plupart de ceux qui l'ont exercé avec ſuccès, ont choiſi pour objet de leurs repréſentations exactes, des Egliſes le plus ſouvent gothiques, dont les élevations, les jours myſtérieux & les points de vue pittoreſques leur ont aidé à lutter contre la difficulté d'intéreſſer les ſpectateurs. En effet, les regards ne ſont arrêtés quelques momens ſur les tableaux de Steenwick & de Pieters-Neefs que par l'illuſion de la perſpective, par une grande vérité de couleur ou de lumières dégradées & enfin à l'aide de quelques détails de cérémonies que comporte l'uſage de ces édifices. Par ces raiſons, ce qui pourroit rendre l'intérieur d'un palais intéreſſant, ſeroit ou quelque cérémonie, ou quelque divertiſſement & ces acceſſoires néceſſaires font ſentir le défaut de ce *genre* qui ne peut ſe ſuffire à lui-même. Il eſt tel en effet que les Chevaliers, après avoir admiré quelques tableaux dont étoit orné le beau palais ſolitaire, s'empreſsèrent d'en ſortir; mais dans le moment où ils penétrèrent dans les jardins, où l'art caché diſputoit de beauté, de variété, d'accidens agréables avec la plus belle nature & l'emportoit ſur elle, nos guerriers ſe ſentirent attachés, intéreſſés plus vivement, & c'eſt le ſort des peintres qu'un penchant ſecret porte à embraſſer le *genre* du payſage & qui cherchent, pour ſe ſatisfaire, des ſites heureux.

Ils employent toutes les reſſources de l'art à repréſenter ces arbres choiſis dans tous les climats & dont les formes majeſtueuſes, ainſi que la verdure admirable, excitent leur admiration. Ils ſont arrêtés par la limpidité des eaux, & par les beaux reflets

qui ſemblent vouloir les convaincre à quel dégré de perfection l'on peut parvenir à repréſenter le relief & les diſtances des objets réels ſur une ſurface platte : ils partagent leurs ſoins entre les gazons & les fleurs.

Mais comme celles-ci ſont auſſi parfaites dans les jardins d'Armide que dans ceux de Flore même, l'obſervateur de ces beautés diverſes s'en approche. Il fixe particulièrement ſes regards ſur chacune d'elles ; tranſporté d'admiration, il prend ſes pinceaux, broye ſes plus précieuſes couleurs, ſe voue à imiter le charme & l'éclat des ouvrages précieux de la nature. Le voilà devenu peintre de fleurs ; &, par la richeſſe inépuiſable que cette nature ſi riche & ſi variée ſait répandre ſur toutes les eſpèces qu'elle a produites, l'artiſte qui ſe conſacre à ce *genre* particulier voit s'ouvrir devant ſes pas une carrière qu'il déſeſpère de pouvoir parcourir dans toute ſon étendue. Cependant il aſſocie ſouvent aux fleurs les animaux : il donne la préférence aux oiſeaux & aux papillons, ſemblables à des fleurs mouvantes, qui le diſputent d'éclat, de brillant & qui l'emportent quelquefois ſur celles auxquelles ces êtres ſemblent venir ſe comparer ; mais pour revenir à nos chevaliers que j'ai transformés en artiſtes ; ils ont enfin jetté leurs regards curieux à travers quelque feuillages myſtérieuſement diſpoſés. Ils ont apperçu deux amans ; &, nouveaux Albanes, ils deviennent les peintres d'hiſtoire les plus heureux en modèles. Ils ne voyent plus les arbres qu'en maſſes peu détaillées : les eaux, les fleurs ne fixent plus leur attention ; le palais n'affecte plus leur regard que dans le lointain ; mais les paſſions, mais les impreſſions que ſentent, qu'expriment deux amans brûlés de tous les feux de l'amour, voilà ce

que

que nos artiſtes s'efforcent de repréſenter, & ce que le poëte, dont j'ai tiré cette image ſenſible, a ſi admirablement deviné & colorié, que le peintre d'hiſtoire peut croire avoir travaillé d'après la nature en le copiant.

Mais ſi quelqu'artiſte, à la vue de cette ſcène, ne fait pas ſon objet preſqu'unique de la beauté portée au degré le plus parfait dans les deux ſexes & ornée des graces qu'anime l'amour & que nuance la volupté, il ne ſera qu'un peintre foible du premier des *genres*. Il paroîtra inférieur encore à l'ambition qu'il a montrée, ſi, ſuivant les différentes circonſtances que le poëte a fait ſuccéder l'une à l'autre, il ne parvient pas à exprimer les inquiétudes d'Armide quittant ſon amant, ſa douleur en apprenant qu'il la fuit, ſes efforts pour courir après lui, pour l'arrêter, l'attendrir, le ramener, & les nuances graduées du trouble, du déſeſpoir & des fureurs qui l'agitent au plus haut dégré.

Si, porté à ne pas perdre de vue les acceſſoires d'un ſéjour enchanté, il entreprend d'en entretenir toujours l'idée dans l'eſprit du ſpectateur, qu'il mette alors un art infini à faire que ces acceſſoires ne détournent pas de l'objet plus intéreſſant qu'il doit offrir; mais ſi toutes ces difficultés l'effrayent, qu'il retourne ſur ſes pas & qu'il s'attache aux objets particuliers dont j'ai parlé, en choiſiſſant celui qui convient le mieux à ſes diſpoſitions. Jeunes artiſtes, il eſt important ſurtout que vous n'attendiez pas trop tard à prendre ce parti; car ſi vous ne vous fixez à un *genre*, qu'après avoir eſſuyé longtems les dégouts que cauſent les difficultés de l'hiſtoire & le peu de ſuccès que vous y aurez eu, il ſera fort incertain qu'un pis-aller produiſe jamais un talent du premier ordre.

J'augurerai bien mieux de votre réuſſite, ſi vous vous êtes ſenti, dès vos premières années, entraînés par votre caractère ou un penchant marqué à quelque *genre* que ce ſoit, ſurtout ſi vous vous montrez aſſez modeſtes pour vous réſigner aux volontés de la nature.

Un mérite d'originalité diſtinguera alors vos ouvrages, tandis que, ſi vous êtes décidés par pis-aller, le caractère de la médiocrité annoncera la cauſe de votre choix ; car il ſera difficile qu'on ne remarque pas dans vos ouvrages une incertitude & une foibleſſe qui vous fera toujours rejetter des premiers rangs de ce *genre*, auquel vous vous ſerez livré, ne pouvant mieux faire.

Il eſt bien à préſumer qu'aux premiers momens où Sneyders, Deſportes, Van-Huyſum, Panini, le Lorrain ont commencé à peindre de préférence, les animaux, les fleurs, le payſage, l'architecture, ils ont ſenti & ont fait remarquer que la nature les avoit deſtinés à leur *genre*, en leur donnant tous les ſignes d'une véritable vocation.

Soyez donc certains qu'on connoît, parmi le nombre infini de peintres de *genre*, ceux qui ſont placés dans leurs emplois par la nature; comme parmi les comédiens, on diſtingue ceux qui ſont nés pour les perſonnages qu'ils y rempliſſent avec un ſuccès inſpiré, d'avec ceux qui, après avoir eſſayé de faire les rois, ſont réduits de dégrés en degrés à faire les rôles ſubalternes, qu'ils ne rempliſſent que pour doubler les premiers talens qu'ils imitent mal.

Il en eſt ainſi dans les lettres, où l'on voit des auteurs s'eſſayer dans les *genres* les plus nobles, & ne pouvant compoſer des poëmes, ſe réduire à des madrigaux.

Il en ſeroit ainſi dans les emplois dont les hommes ſe trouvent chargés ou ſe chargent avec trop de confiance dans la ſociété, ſi la vanité, l'amour propre & ſurtout l'intérêt n'y retenoient ceux qui ſouvent en ſont les moins capables.

Ne rougiſſez donc pas de vous conſacrer à un *genre*, ſi vous en avez le talent; mais quittez les pinceaux & prenez une profeſſion honnête qui ne demande pas les talens & les diſpoſitions qu'exigent les arts libéraux, ſi vous êtes réduits à eſſayer tous les *genres*, pour en choiſir un que vous pratiquerez médiocrement.

Au reſte, je ne veux laiſſer échapper aucune occaſion de vous dire, que ſi vous peignez l'hiſtoire, vous en ſerez d'autant plus digne, que vous ne dédaignerez aucun des autres *genres*.

» Faites de grace », vous dira quelqu'un qui a de vous l'opinion que doit inſpirer un peintre du premier de tous les *genres*, « faites de grace le portrait de mon » père, de mon ami — Ce n'eſt pas mon *genre*, ré- » pondez-vous; je ne dois pas perdre mon temps à un » ouvrage au-deſſous des occupations qui m'attachent » uniquement : allez chez un peintre de portraits ».

Eh! quoi, peindre un homme, c'eſt-à-dire, exprimer ſon caractère, rendre la toile vivante, exciter l'intérêt d'un fils, d'un époux, d'un tendre amant, d'une ame reconnoiſſante, ſont des objets que vous regardez comme au-deſſous de votre talent! Quels miracles, en ce cas, ne devez vous pas faire! Je vous en crois capable, mais j'aurai droit de vous juger avec ſévérité, ſi votre réponſe n'eſt dictée que par une ſuffiſance dénuée de ce qui eſt néceſſaire pour la ſoutenir. Sachez

qu'en paroiſſant avoir la plus haute idée de votre art, vous le rabaiſſez au contraire.

Faites donc avec plaiſir, avec intérêt, avec ſentiment, l'image d'un vieillard qui inſpire un juſte reſpect, comme excellent père de famille; d'un jeune enfant qui vous offrira la veritable idée des graces de cet âge; d'une femme que l'on reconnoiſſe aux vérités des formes, ſans que vous ayez chargé les petits détails de ſes traits ou exageré ſes agrémens. Repréſentez des animaux, des payſages, des fleurs; & ſi vous avez un amour-propre ſecret, inſpiré par vos occupations plus chéries & plus diſtinguées, faites en ſorte que ces objets offrent, ſous votre pinceau, par la touche & le faire, un caractère qui annonce qu'ils ſont peints par un artiſte au-deſſus de ce qu'on appelle ordinairement *peintre de genre*.

Peintres de *genre*, à votre tour ayez la noble ambition de faire des excurſions dans les pays qui ſemblent vous être interdits. Le portrait eſt votre patrimoine: à la bonne heure. Étudiez cependant la figure nue & l'antique, comme ſi vous étiez deſtinés à peindre des héros & des dieux. Ces portraits ſont rares à faire aujourd'hui, j'en conviens; mais vous ne pouvez prévoir le ſort qui vous attend: exercez-vous à diſpoſer pluſieurs figures enſemble, vous ſortirez plus facilement de la routine à laquelle vous vous habituez, en n'en compoſant qu'une ſeule.

Peintres payſagiſtes, peignez ſouvent la figure; ſi non, par la difficulté qu'elle vous oppoſera, vous ſerez réduits à ne peindre que des déſerts, ou des pays habités par des hommes eſtropiés.

Peintres d'animaux, ſi vous voulez que les chaſſes

que vous représentez plaisent, faites que nous nous croyons transportés dans les forêts où elles se passent, que l'on s'y voie à la suite des chiens que vous peignez; que l'on imagine parcourir ces beaux sites qu'embellissent tous les accidens & tous les charmes de la végétation. Si vous voulez aussi que vos troupeaux, vos moutons, vos vaches me rapellent les mœurs & les tems de Jacob & des Patriarches, que j'apperçoive que ces animaux sont heureux d'errer dans de beaux pâturages. Que leur gardien paroisse jouir du doux repos d'une vie simple, & qu'il semble exprimer ce sentiment sur le haut-bois champêtre.

Enfin vous qui peignez les fleurs & les fruits, joignez à la représentation de ces objets précieux les êtres qui en approchent le plus : si vous n'accompagnez pas souvent les objets dont les beautés sont inanimées, d'êtres vivans, vos tableaux paroîtront morts, & peu-à-peu vous vous restreindrez par routine & par nonchalance, à une vingtaine de fleurs & de fruits que vous combinerez dans quelques vases, comme un poëte sans génie combine un certain nombre d'expressions, de mots poëtiques & de rimes.

Tout artiste de *genre*, qui croit voir des bornes à son talent, retrécit ces bornes qu'il a imaginées, de manière qu'à la fin elles l'emprisonnent.

Il est cependant vrai que le desir ambitieux d'étendre les *genres*, peut égarer quelquefois les artistes qui les pratiquent; mais tout considéré, s'il faut tomber dans un défaut, choisissez plutôt celui-ci que l'autre.

Enfin pour terminer cet article, tous les *genres*, non-seulement s'avoisinent, mais se penètrent. Ce sont les nuances d'une couleur, dont participent toutes

celles qui l'avoiſinent. (*Article de M. Watelet.*)

GERSÉ (adj.) On dit d'un tableau dont la couleur s'enlève par écailles, qu'il eſt *gerſé*.

G I

GIGANTESQUE (adj.) ne ſe prend pas en bonne part. Quand on dit cette figure eſt *giganteſque*, on n'entend pas qu'elle eſt d'une grandeur ſublime, mais qu'elle eſt d'une grandeur outrée.

Quoique le colloſſal ſoit d'une proportion bien ſupérieure à la nature, ſa deſtination n'eſt pas de paroître *giganteſque*, mais de préſenter d'un point de vue éloigné les proportions de la nature.

Un colloſſe doit être vu de loin, dans une grande place, ſur un édifice élevé, ou ſur un ſocle qui l'éloigne de l'œil du ſpectateur. Poſé ſur le ſol dans un lieu étroit, il deviendroit *giganteſque*, & bleſſeroit la vue.

Une petite figure dans un lieu vaſte n'exciteroit pas l'attention. La ſtatue de Louis XV, vue de la porte du Palais des Tuileries, pique la curioſité; on ſe hâte d'approcher pour jouir, à une juſte diſtance, des beautés qu'elle promet déja; quand on arrive ſur la place où elle s'élève, on en embraſſe l'enſemble; on s'approche davantage pour en admirer les détails; mais ſi l'on pouvoit monter ſur le ſocle, elle deviendroit *giganteſque*. (*Article de M. Levesque.*)

G L

GLACIS. (ſubſt. maſc.) ſignifie, en terme de peinture, l'effet que produit une couleur tranſparente qu'on

applique légèrement, & en en frottant une autre qui ſe trouve déja placée & sèche. La couleur avec laquelle *on glace* doit laiſſer appercevoir celle qui ſe trouve deſſous, & lui donner, par le choix qu'on en fait, un ton plus brillant, plus coloré, plus fin que celui qu'elle avoit, & qui contribue par-là à la vigueur de l'harmonie.

On ne *glace* qu'avec des couleurs qui ont peu de corps, qui ne ſont pas propres à empâter, qui ſont tranſparentes, telles que les *laques*, les *ſtils de grain*.

La manière de *glacer* eſt de frotter avec une broſſe un peu ferme la couleur dont on forme le *glacis*, ſur celle qui doit en voir augmenter ſon luſtre. Il reſte, en conſéquence de ce procédé, fort peu de la couleur avec laquelle on *glace* ſur la première, ce qui, joint à la qualité néceſſaire aux couleurs pour qu'elles ſoient propres à faire des *glacis*, doit laiſſer craindre avec raiſon aux peintres qui ſe ſervent de ce moyen, que l'effet brillant qu'ils ambitionnent ne ſoit que paſſager, & qu'il ne s'évanouiſſe ou ne s'évapore avec la *laque* ou le *ſtil de grain* qu'ils employent.

Au reſte, cette pratique a été cependant miſe en uſage par des maîtres célèbres. Rubens l'a ſouvent adoptée, pour rendre ſon coloris plus brillant.

Les *glacis* ſont auſſi très-propres à *accorder* un tableau, & à le rendre plus harmonieux; mais, je le répète encore, les dangers que font courir les couleurs qu'on eſt obligé d'employer, ſont plus grands que l'avantage qu'on en retire.

Le mérite d'un tableau peint, comme on dit, *à pleine couleur & dans la pâte* (lorſque cette couleur n'eſt pas *tourmentée*, & que le fond ſur lequel on

peint eſt ſolide) l'emporte ſur le brillant paſſager des tableaux où l'on prodigue avec adreſſe l'art de *glacer*. La couleur employée comme je l'ai dit, & comme l'a fait la plus grande partie des peintres célèbres, a l'avantage de ne point s'altérer, & s'il s'opère quelque changement par l'effet du tems, il eſt à l'avantage de cette manière de peindre franchement, parce que les tableaux où elle eſt employée prennent en vieilliſſant un ton plus vigoureux & plus d'accord, tandis que les tableaux où l'on s'eſt ſervi des *glacis*, ſe déſaccordent partiellement & perdent ou par l'évaporation, ou par les plus petits ſoins qu'on prend pour les nettoyer, le brillant peu ſolide & la legéreté de leur *glacis*.

C'eſt aux artiſtes qui doutent de ces vérités à faire des épreuves plus propres à les convaincre que les raiſonnemens. Ce ſeroit auſſi à la chymie, dirigée par les peintres (ſi elle daignoit ſe prêter à cette condeſcendance) à éclairer ſur la nature phyſique des couleurs, & à en découvrir de ſolides ou fidèles, qu'on pût ſubſtituer à celles qui ne le ſont pas.

Il y a beaucoup à deſirer ſur cet objet & jamais l'occaſion n'a été plus favorable, puiſque la chymie eſt plus éclairée & plus répandue que jamais, & que les lumières philoſophiques doivent engager les ſciences & les arts à ſe porter une bienveillance mutuelle, & à s'aider ſans ceſſe, comme la charité morale, dans les ſiècles où l'on s'en occupe, prêche aux hommes de ſe ſecourir & de s'aimer (*Article de M.* WATELET.)

Le GLACIS eſt ainſi nommé du mot glace dont il imite la tranſparence. Il s'emploie principalement dans la peinture à l'huile.

C'eſt une couche de couleur tellement légère qu'elle doit laiſſer appercevoir la teinte qui eſt deſſous.

Il y a des peintres qui peignent en *glaçant* même *au premier coup*; comme Rubens & ſon école. Alors l'impreſſion du tableau ſert à la teinte que prend le *glacis*, & fait partie de la manière de peindre de l'artiſte qui l'emploie. Les *glacis* placés ainſi ſur des *fonds* bien ſecs, ſont durables, légers & puiſſans de teinte.

Mais l'uſage le plus général des *glacis* eſt de donner, d'après la première couche, les teintes à volonté ſur diverſes parties de l'ouvrage, d'en augmenter la vigueur, la légereté, l'harmonie, & d'aſſurer la juſteſſe des effets de lumière. Alors le *glacis* eſt un moyen efficace de perfection pour l'art, & un remède aux défauts échappés dans la première couche. L'ancienne École Vénitienne, & beaucoup de peintres françois ont uſé de *glacis* dans cette intention.

Quelque ſoit le bon effet du *glacis* ſur un tableau déjà peint pour donner de la puiſſance à certaines couleurs & pour mettre, comme nous diſons, *les accords*, c'eſt phyſiquement un moyen funeſte au tableau. L'auteur l'emploie peu de tems après avoir fini ſon ouvrage *dans la pâte*; les huiles de la *première couche* ne ſont pas encore évaporées. On répand par le *glacis* un eſpèce de vernis ou de glace; mais l'huile de la *première couche* n'en tend pas moins à pouſſer au-dehors, elle ſe trouve arrêtée ſous le *glacis*, & y forme une croute d'un jaune noir qui donne cette teinte aux parties *glacées*.

C'eſt principalement à l'uſage fréquent des *glacis*

que beaucoup d'excellens ouvrages doivent la teinte noire qui les gâte.

A ce propos, il n'eſt pas inutile d'obſerver que les gens ignorans dans la pratique de peindre & qui ſe mêlent de nétoyer les tableaux, ne ſavent preſque jamais diſtinguer les parties *glacées* de celles qui ne le ſont pas : d'où il arrive que, voulant enlever tout ce qui leur paroît craſſe & ſaleté dans certains endroits, ils parviennent auſſi à tout ôter juſqu'à la première couche excluſivement, qui alors leur paroît être le vrai ton du tableau. Ces endroits cependant, trop *crus* pour les parties de *pâte* laiſſées par l'auteur ſans *glacis*, ôtent d'autant plus l'harmonie entre les *teintes*, que les *glacis* ont été, comme d'ordinaire, placés ſur les parties ombrées.

Mais ce point eſſentiel ſera plus amplement diſcuté dans l'article *nétoyage*. Revenons à l'art de *glacer*.

Puiſqu'il n'y a point d'autre moyen connu de retoucher les tableaux à l'huile, nous allons nous occuper de préſenter les procédés qui nous ont paru les plus raiſonnables pour produire le moins de changement poſſible dans l'ouvrage.

1° Il faut ſe faire une loi de ne jamais *glacer* avec le blanc de plomb ni les autres couleurs minérales, telles que le cinabre, le minium, le jaune de Naples, &c. non-ſeulement ces couleurs produiſent des *glacis* lourds & dénués de cette tranſparence qui doit former leur caractère ; mais elles jauniſſent & changent de teintes par l'effet de l'air extérieur, lorſqu'elles ne ſont pas mêlées avec des terres.

2°. On ne doit pas *glacer* avec des teintes dans leſquels il entre du blanc ; car l'objet ſeroit de diminuer

une teinte trop brune & ce but ne ſeroit pas rempli. Au bout de quelques tems, les parties de blanc mêlées avec les huiles & les autres couleurs acquierent de l'épaiſſeur, & perdent le peu de tranſparence qu'elles avoient quand on les a poſées. Le brun du deſſous diſparoît, le tableau prend un ton blafard, & devient monotone & plat. Carle Vanloo, dans ſes derniers ouvrages, glaçoit avec toutes couleurs, content de l'effet brillant qu'elles faiſoient en ſortant de ſes mains. Cette méthode mal entendue a cauſé l'étrange changement qui s'eſt opéré en peu d'années dans le coloris de ſes tableaux. On pourroit citer pluſieurs autres peintres de notre école qui, par l'emploi des *glacis* de blanc & autres couleurs lourdes ou minérales, voyent périr leurs tableaux avant eux.

3°. Il eſt auſſi des terres, telles que les ocres, qui *glacent* difficilement & ſans tranſparence, à moins qu'elles ne ſoient d'une légereté rare, broyées exceſſivement & employées avec beaucoup d'intelligence.

4°. Les meilleurs *glacis* ſe font avec des couleurs légères, faites de ſucs, de réſine &c. telles que les carmins, les laques, les ſtils-de-grain, & ſurtout l'aſphalte & mieux encore la *mumia*, compoſée de réſines; elle ſe trouve dans le corps des momies & faiſoit leur embaumement. On glace encore avec les cendres d'outremer broyées à un dégré impalpable.

5°. Les *glacis* de ſtils-de-grain, laques, bleu de Pruſſe &c. noirciſſent par la nature des couleurs dont ils ſont formés; mais on affoiblit cet inconvénient par les petits ſoins qui vont faire le ſujet de cet article: ils conſiſtent dans le choix des huiles à employer. On employe ordinairement celles qui ſont ſecatives & avec

raiſon, parce que c'eſt le caractère des *glacis* de ſécher très-difficilement. L'huile appellée *huile graſſe*, eſt celle qui fait ſécher les couleurs le plus rapidement; mais elle eſt brune par la nature des drogues qui la compoſent & par ſa cuiſſon. Ce défaut croît encore avec le tems. Il ſeroit donc bon d'employer des huiles ſécatives blanches, dans leſquelles il n'entrât pas de terre d'ombre & qu'on ne fît pas cuire. Si la ſaiſon eſt humide & qu'on ne préſume pas que les *glacis* sèchent aiſément, on peut mêler à cette huile blanche un peu de vernis. Les Flamands en uſent, dit-on, en peignant; & quoique ce moyen paroiſſe contribuer à la trop grande ſéchereſſe & à faire écailler les peintures, cet accident eſt moindre que la noirceur que l'huile graſſe brune donne à l'ouvrage.

Ces diverſes obſervations pratiques tiennent tellement à l'art des *glacis* qui eſt lui-même un point d'exécution, que nous avons été entraînés à les expoſer, puiſque d'elles dépend l'effet des *glacis* & par conſéquent l'harmonie de tout l'enſemble d'une machine pittoreſque.

Concluons par dire que l'uſage des *glacis* ne peut guère avoir un ſuccès ſolide, que lorſque le peintre l'employe dès la première *couche* : manière qui caractériſe ceux de Rubens & de ſon école. Les *glacis* employés par eux ſur une *impreſſion* ou une *ébauche* vieille & dure, toutes diſpoſées à les recevoir, ont peu changé; mais auſſi quel peintre jaloux d'une grande recherche de formes pourra, ſans revenir ſur ſon ouvrage, réunir du premier coup le coloris & l'effet à toutes les parties qui dépendent du deſſin ?

Nous avons dit que les *glacis* s'employoient princi-

lalement dans les peintures à l'huile. Cependant il en exiſte dans la *détrempe* & dans la *gouache*, genres dans leſquels pluſieurs couleurs, placées au ſecond coup, donnent, par leur tranſparence, des teintes riches, vives, & vigoureuſes.

L'art de *glacer* ſur lesmét aux avec l'émail, produit des couleurs tranſparentes à travers leſquelles brillent les polis, & même quelques travaux ſur l'or. Ces *glacis* prennent le nom d'*Émaux clairs*. Cette méthode, employée pour les bijoux, a été renouvellée de nos jours par M. Aubert, peintre en émail du Roi, & célèbre artiſte en ce genre.

La méthode des *glacis* ſur le papier ou le taffetas, pour faire des tranſparens; celle de glacer ſur le ferblanc pour les décorations tiennent, au métier du *peinturer*. (*Article de M.* ROBIN.)

GO

GOTHIQUE (adj.), ce qui eſt dans la manière introduite en Europe par les Goths, conquérans d'une grande partie de l'Empire Romain : écriture *gothique*, architecture *gothique*, peinture, ſculpture *gothiques*.

La roideur, la maigreur des formes conſtituent le caractère de cette manière dans la ſculpture; il faut, pour la peinture, ajouter à ces vices celui des tons cruds, des couleurs entières, &, pour les deux genres, l'abandon abſolu de la nature. Les artiſtes ou plûtot les ouvriers *gothiques* faiſoient les figures courtes, les cheveux ſans légereté, les draperies ſans ſoupleſſe. Comme ils ne connoiſſoient dans le deſſin ni le mêlange des lignes arrondies & méplates, ni l'art d'ex-

primer les raccourcis ; ils ne pouvoient donner de mouvement à leurs figures. La ſauvage inflexibilité de leur art ne leur permettoit pas de connoître l'expreſſion. Leurs figures ſuppoſées vivantes n'étoient pas plus animées que les figures mortes dont ils chargeoient les tombeaux. Ce qui ne ſe peut exprimer que par de ſavantes indications, comme le payſage, étoit chez eux encore plus mauvais que tout le reſte. Des bâtons ſurmontés de quelques feuilles, telles qu'on les fait pour les deſſins les plus communs de broderie, étoient des arbres &c.

Ce qu'on appelle l'architecture *gothique* avoit ſes graces ; mais elle n'appartenoit pas aux Goths : on en attribue l'invention aux Sarraſins. Elle imite les berceaux de feuillages, & cette imitation ſuffiroit ſeule à prouver qu'elle fut découverte par un peuple qui habitoit des pays chauds.

La peinture, la ſculpture des Goths annonçoient leur ignorance ; elles étoient telles parce qu'ils ne pouvoient les mieux faire. On ne doit pas dire qu'elles étoient dégradées par le mauvais goût ; mais qu'elles étoient encore dans l'enfance. Pline nous apprend que chez les Grecs, ces deux arts ont paſſé par le même état, & s'il ne nous l'avoit pas appris ; nous aurions pu le deviner.

On peut voir, dans beaucoup d'anciennes villes, des exemples de la ſculpture *gothique*. On apperçoit encore quelques reſtes du caractère *gothique* en peinture dans les ouvrages de Léonard de Vinci, dans ceux du Pérugin, & même dans les premiers tableaux de Raphaël. Mais pour bien connoître ce caractère, il

faut voir les miniatures dont ſont ornés les vieux manuſcrits.

Michel-Ange eſt le premier qui l'ait entièrement abandonné dans ſon deſſin; mais dans ſa lutte contre ce défaut, il a donné dans le défaut contraire. Il a chargé les formes pour s'éloigner de la maigreur *gothique*; & pour vaincre l'inflexibilité *gothique*, il a outré les mouvemens. Les artiſtes *gothiques* n'annonçoient aucun muſcle; Michel-Ange a fortement exprimé juſqu'aux muſcles qui reſtent oiſifs. C'eſt ainſi qu'en voulant combattre une opinion, on ſe porte ordinairement juſqu'à l'extrême de l'opinion contraire, lorſqu'il faudroit garder un juſte milieu: c'eſt la marche de la nature, & elle excuſe Michel-Ange. Cette obſervation n'auroit pas été inutile à ſes critiques & à ſes imitateurs. (*Article de M.* LEVESQUE.)

GOUACHE, ou plutôt GOUAZZE (ſubſt. fém.) Ce mot vient de l'Italien *guazzo*.

La manière de peindre qu'on déſigne par ce nom eſt une des plus anciennes de celles que nous connoiſſons, ſi ce n'eſt pas celle qu'on peut regarder comme ayant précédé toutes les autres. L'eau eſt ſans doute le moyen le plus facile & le plus naturel de donner à des matières colorées, miſes en poudre, la fluidité néceſſaire pour qu'on puiſſe les étendre ſur des ſurfaces & les y rendre adhérentes. Les premières couleurs ont été vraiſemblablement des terres & des pierres broyées, qu'on a rendues liquides par le moyen de l'eau; mais comme l'uſage a fait voir que lorſque l'humidité de ces couleurs étoit totalement diſſipée, elles n'étoient plus retenues & quittoient trop aiſément les corps ſur

leſquels on les avoit employées, on a cherché à leur donner plus de conſiſtance par des mêlanges de matiéres viſqueuſes ; alors les gommes que certains arbres fourniſſent abondamment, qui ſe diſſolvent aiſément dans l'eau, & qui, par leur tranſparence, n'altérent pas les couleurs, ſe ſont offertes naturellement pour cet uſage. La *gouache* n'eſt autre choſe que cet apprêt ſimple de couleurs broyées & délayées dans de l'eau, que l'on charge plus ou moins d'une diſſolution de gomme.

On employe les couleurs, ainſi préparées, ſur toutes ſortes de corps : principalement ſur la toile, ſur le vélin, ſur le papier, ſur l'yvoire, & on ſe ſert communément de la gomme arabique, que l'on fait fondre dans l'eau, comme on le fait auſſi pour peindre en *miniature ;* après avoir proportionné le mêlange de la gomme avec les différentes couleurs, relativement à ce qu'elles en ont beſoin, on couche ces couleurs, & on les empâte, c'eſt-à-dire, qu'on les étend avec une certaine épaiſſeur qui leur donne du corps, ce qui n'a pas lieu dans le lavis ni dans la miniature. Il eſt des couleurs qui demandent à être gommées les unes plus que les autres : l'expérience donnera des règles à cet égard, & les inconvéniens qu'il faut éviter ſerviront à les établir.

Ces inconvéniens ſont que les couleurs trop peu gommées tombent en pouſſière, lorſqu'elles ſont sèches ou qu'elles ſont expoſées à quelque frottement. D'un autre part, elles s'écaillent, ſe fendent & ſe détachent par morceaux, lorſqu'elles ſont trop gommées. Des eſſais faciles à faire, inſtruiſent mieux que tout ce qu'on pourroit dire à ce ſujet.

La

La *gouache* eſt très-propre à peindre le payſage d'après nature. Elle ſert à faire des eſquiſſes pour de grandes compoſitions. On l'employe pour les décorations de théâtre, pour celles des fêtes, pour des perſpectives. Cette manière de peindre eſt prompte & expéditive; elle a de l'éclat. On doit ſe mettre en garde en la pratiquant, contre une ſéchereſſe qui, dans cette ſorte de peinture, provient de ce que les couleurs ſéchant promptement, ne permettent pas de les peindre, autant qu'on pourroit le ſouhaiter.

L'artiſte qui n'a pas le tems néceſſaire pour dégrader les teintes, pour fondre les nuances & pour accorder finement tout l'ouvrage, laiſſe échapper des touches dures, des paſſages heurtés & des tons crus, qui exiſtent plus rarement lorſqu'on peint *à l'huile*, parce qu'elle ſe sèche moins promptement.

La miniature, dans l'uſage de laquelle on cherche à éviter cet inconvénient, en pointillant, comme je le dirai, tombe dans un autre défaut, & il eſt auſſi ordinaire de voir des *gouaches* trop dures, que des miniatures dont la douceur doit être appellée molleſſe.

Eſt modus in rebus, ſunt certi denique fines,
Quos ultrà citràque nequit conſiſtere rectum.

Ceux de mes lecteurs qui veulent connoître avec plus de détails ce qui concerne la *gouache*, trouveront ces détails au mot peinture, où j'ai rapporté par diviſions ces différens procedés. (*Article de M.* WATELET.)

GOUSTOSE. (adj.) mot formé de l'italien *guſtoſo*, & adopté dans nos atteliers.

Le *gouſtoſe* n'eſt pas le goût & encore moins le grand goût. Il conſiſte entièrement dans la manœuvre, & indique un *faire* badin & facile. Il ne peut ſe trouver avec le rendu précis, le fini précieux, puiſque ce ſont des indications adroites qui le conſtituent. Il a beaucoup de rapport avec le mot *eſprit*, (*voyez* ESPRIT) & avec ce que nous dirons du *ragoût* dans l'article GOUT.

Le *gouſtoſe* eſt l'oppoſé du ſévère. Dans le ſévère, tout eſt exprimé d'une manière préciſe ; dans le *gouſtoſe*, tout eſt indiqué d'une manière badine.

Une irréſolution ſans timidité entre avantageuſement dans le *gouſtoſe* : des contours multipliés, placés les uns auprès des autres, rentrant les uns dans les autres; des touches d'abord indéciſes, mais dont l'indéciſion eſt enfin terminée par une touche ferme ; tout cela, fait en quelque ſorte en ſe jouant, obtient le nom de *gouſtoſe*, & s'appelleroit gêne, fatigue, indéciſion ſi l'on y ſentoit la peine.

Une eſquiſſe gagne beaucoup à être *gouſtoſe* ; un grand tableau, dont le ſujet a lui-même de la grandeur, exige en général de la ſévérité.

La maquette d'un ſculpteur peut être *gouſtoſe* : une ſtatue ne doit pas l'être en général, mais ſeulement dans certaines parties que l'art indique plutôt qu'il ne les rend, telles que les cheveux &c.

Rembrandt étoit *gouſtoſe*, Metzu, Mieris étoient précieux.

Le *gouſtoſe* convient au payſage, il trouve moins aiſément placé dans l'hiſtoire, il nuiroit à l'accord du *faire* dans un tableau dont certaines parties ſeroient ſoigneuſement terminées. Il eſt plus propre que le fini

à traiter les animaux à longs poils, les broſſailles, les herbages, les maſures, les édifices ruinés & tout ce dont l'art ne peut exprimer les détails ſans tomber dans la ſéchereſſe & le léché.

La gravure à l'eau-forte doit être *gouſtoſe*. Il eſt bon d'égayer par des travaux *gouſtoſes* bien placés la froide ſéverité du burin. (*Article de M.* LEVESQUE.)

GOUT. (ſubſt. maſc.) Le *goût* dans les beaux arts, & par conſéquent dans la peinture, eſt un ſentiment délicat & ſouvent très-prompt, des convenances, ou des conventions.

Il faut diſtinguer le *goût* qui jouit, du *goût* qui opère; non qu'ils ſoient eſſentiellement différens, mais parce que l'un agit avec promptitude & l'autre avec réflexion. Du reſte tous deux ont également pour baſe ce ſentiment délicat dont je viens de parler, qui (je le répète) ſe décide d'après les convenances, ou d'après les conventions.

Le *goût* appuyé ſur les convenances a plus de perfection & de ſtabilité, parce que les convenances exiſtent plus généralement & ſont ſujettes à moins d'inſtabilité que les conventions.

En effet les convenances naiſſent de la nature même des choſes & des hommes, je veux dire, de ce qu'ils ſont eſſentiellement & de ce que par conſéquent, ils doivent être les uns à l'égard des autres dans l'ordre général: ſi l'on conſidère les convenances relativement aux hommes, elles conſiſtent dans les relations & les rapports indiſpenſables qu'ils doivent établir entre eux, ou qui s'y établiſſent naturellement pour leur plus grand avantage.

Le *goût* appuié ſur les conventions eſt plus reſtraint; parce que les conventions n'embraſſent pas les choſes ni les hommes en général, & ne s'établiſſent le plus ordinairement qu'entre un certain nombre d'hommes : auſſi les conventions diffèrent entre elles dans les différens climats, dans les tems divers, dans les diverſes ſociétés & juſques dans les plus petites portions des ſociétés.

C'eſt par ces raiſons que le *goût* qui naît des conventions peut être établi ſur tant de baſes, & ſi multiplié qu'on le regarde enfin comme arbitraire. Auſſi voit-on parmi nous très-fréquemment, par exemple, que le *goût* de la cour, n'eſt pas celui de la capitale, ni ce dernier, celui des provinces. Delà, réſulte encore que l'homme vulgairement appellé homme de *goût*, ſe peut conſidérer ſous tant d'aſpects différens, & qu'enfin chaque quartier d'une grande ville, & juſqu'à chaque cotterie particulière a le ſien qui ne ſera point celui d'une autre.

C'eſt par une ſuite des mêmes raiſons que ſi le *goût* qui bleſſe certaines convenances générales, mais qu'autoriſent certaines conventions, peut uſurper quelquefois les droits du bon *goût*, le *goût* qui convient au plus grand nombre des convenances, parvient tôt ou tard à reprendre ſes priviléges, & à faire proſcrire le *goût* purement conventionel.

Il étoit néceſſaire de préſenter ces idées générales, avant d'en faire l'application aux Beaux-Arts, & en particulier à la peinture; d'après ces baſes données, on conçoit que le *goût*, fondé ſur des conventions, peut, même en bleſſant certaines convenances, paſſer quelquefois pour être le bon *goût*; mais que l'artiſte

ou l'écrivain qui, ſans égard pour des conventions ſujettes à changer, ſatisfait le plus grand nombre des convenances invariables, eſt enfin, tôt ou tard, généralement regardé comme ayant ſuivi le bon *goût*.

C'eſt donc par cette raiſon que ce qui eſt généralement déſigné par le nom de chefs-d'œuvre, entre les productions des beaux-arts, eſt admiré dans pluſieurs pays différents, & pendant de longues ſuites de ſiècles, quoique ces chefs-d'œuvre ſoient contraires à un grand nombre de conventions établies.

Mais il faut obſerver pareillement que comme la perfection complette des ouvrages de l'art eſt-au-deſſus des efforts de l'humanité; on doit trouver à reprendre même dans ces ouvrages admirés qui ſurvivent aux changemens des conventions, parce que l'on y peut rencontrer quelques défauts de convenances.

Je penſe que d'après ces explications, on peut ſe rendre à-peu-près compte de tout ce qui paroît le plus ordinairement obſcur, incertain & quelquefois contradictoire dans les idées qu'on a du goût.

L'Iliade, le Laocoon, le choix des ouvrages de Raphaël & des grands artiſtes, ſatisfont tellement le plus grand nombre des convenances générales, & celles qui ont rapport aux arts libéraux, qu'ils obtiendront, tant que les hommes ne redeviendront pas barbares, les hommages qui leur ont été décernés.

Quant aux ouvrages dans leſquels on ne s'eſt conformé qu'à certaines conventions plus ou moins durables, ils peuvent avoir un ſuccès quelque fois brillant & qui dure autant que ces conventions exiſtent; mais ſemblables à des météores, on les voit perdre ſubitement leur éclat, & ce qui avoit excité l'admiration

éprouve ſouvent le mépris. C'eſt ainſi que pluſieurs opinions, pluſieurs préférences dans les ouvrages d'eſprit & d'arts, ont fini par être livrées au ridicule ſur le théâtre, après que la mode les eût fait regarder dans des cours brillantes ou des ſociétés renommées, comme les réſultats & les prononcés du bon goût.

Le véritablement bon goût tient donc à l'intérêt général; car cet intérêt a pour baſes les grandes & générales convenances.

Des principes généraux que je viens d'énoncer, on doit inférer, entr'autres choſes, que pour acquérir & conſerver la pureté du *goût* qui appartient aux arts, les peintres doivent s'inſtruire par la lecture, par l'étude des bons ouvrages, & ſe rendre compte par la méditation de ce qui conſtitue les véritables convenances. Habituez-vous, jeunes diſciples, à les reſpecter, elles régleront vos mœurs, votre conduite & dirigeront votre talent.

Pliez-vous cependant à certaines conventions pour ne pas vous ſingulariſer; mais non pas dans ce qui regarde la perfection de l'art, ſuppoſé qu'elles y fuſſent contraires. Défendez-vous, relativement à votre talent, de vous laiſſer entraîner par les conventions paſſagères & ſouvent extravagantes des modes, par la recherche, l'affectation & les ſingularités. Ces erreurs ſont originairement l'ouvrage d'un individu dont vous deviendriez les diſciples, & vous ne devez l'être que de la belle nature. Les modes ne ſont adoptées que par une ſociété plus ou moins nombreuſe, & vous devez avoir pour but de plaire à toutes.

Enfin les ſingularités ſont dans les arts, ce qu'elles ſont dans la nature, c'eſt-à-dire le plus ordinaire-

ment, des monſtres. La beauté, quoiqu'elle ſoit très-rare, n'eſt pas une ſingularité; elle eſt la perfection des choſes. La ſingularité n'eſt le plus ſouvent qu'une difformité; &, dans les ouvrages des hommes, la beauté ne ſe ſouſtrait pas aux loix de la raiſon, tandis que la ſingularité ſe fait gloire de s'en affranchir.

Je finirai par recommander aux artiſtes de ſe défier de prendre pour modèles les ouvrages qu'on appelle ouvrages de *goût*. Ils ſont ſouvent manierés; ils peuvent ſéduire; mais preſque toujours ils égarent; car l'affectation & la manière, qu'on nomme ſouvent mal-à-propos *goût* & eſprit, ne ſont que le mauvais *goût* & l'eſprit dénué de raiſon.

Il eſt à l'égard de la peinture comme des autres arts, des hommes de *goût*, des juges du *goût*; & pour l'ordinaire ils ſont partie des claſſes de la ſociété qui peuvent influer par leurs opinions & leurs déciſions ſur le ſort des arts & des artiſtes. Suppoſons que chez un peuple doux, qui auroit un penchant très-marqué à ſe modeler ſur ceux qui jouiſſent des diſtinctions dûes aux rangs, aux titres & qu'on n'accorde que trop ſouvent même à la richeſſe; ſuppoſons (dis-je) que le plus grand nombre des hommes diſtingués de cette nation fléxible ſe regardât comme doué d'un *goût* juſte & délicat ſans s'être jamais rendu compte du véritable ſens de ces expreſſions; ſuppoſons encore que, d'après ce don prétendu & leur diſtinction réelle dans la ſociété, ils ſe cruſſent autoriſés & comme obligés même à décider ſur toutes les productions des arts, accoutumés qu'ils ſeroient à voir adopter leurs opinions, ne doit-on pas penſer que les grandes convenances, baſes des véritables beautés, courroient riſque d'être

ſouvent ſacrifiées à des idées peu réfléchies, peu juſtes; à des affections du moment, à des conventions particulières, même à des caprices; & que les conſéquences de cet abus ſeroient peu-à-peu funeſtes aux arts, aux lettres & au bon *goût?*

On pourroit leur dire en général, ſans avoir intention de les bleſſer, mais pour leur avantage & pour celui des arts, que le bon *goût*, & les convenances qui en ſont les principes, ont des droits plus anciennement fondés que ceux qui ne ſont dûs qu'aux rangs, aux titres & à la richeſſe; que ces droits commandent à tout le monde & ne peuvent réellement être aſſervis à perſonne.

Que les principes des arts, & de tout ce qui y a rapport exigent que, pour les connoître, on les médite, on les diſcute avec ceux qui joignent la pratique à une ſaine théorie; & que ces hommes ſont les vrais ſupérieurs à cet égard. Croyez même, pourroit-on ajouter, que ſi quelques artiſtes, par intérêt ou pour briguer votre faveur, ont la foibleſſe de vous tromper en vous flattant, ils ne vous apprécient pas moins en ſecret à votre déſavantage. Perſuadez-vous donc que les moyens de devenir vraiment hommes de *goût* ne ſont pas de protéger avec une affabilité d'autant plus orgueilleuſe qu'elle eſt plus familière, de répandre avec prodigalité des libéralités plus faſtueuſes que juſtes, de ſavoir employer aſſez adroitement & d'un ton impoſant des mots, des phraſes vagues; mais que pour s'inſtruire, après avoir bien lu & médité, il faut bien voir, bien comparer; c'eſt-à-dire voir (en diſciple) opérer les hommes inſtruits, & les écouter après les avoir interrogés: que c'eſt ainſi qu'on acquiert le droit de ju-

ger, d'encourager, d'aprécier les talens, & qu'il faut encore que la modeſtie qui eſt au-deſſus des prétentions, & la défiance de ſoi, plus noble que la confiance de l'orgueil, s'établiſſent les conſervatrices du tréſor de vos connoiſſances (*Article de M. WATELET.*)

GOUT. Ce mot qui ne déſigne dans ſon origine que les ſenſations de la langue & du palais, a pris une ſignification bien plus étendue. Comme c'eſt le ſens du *goût* qui juge la ſaveur des alimens, on a emprunté ſon nom pour déſigner cette qualité de l'eſprit qui juge du mérite des ouvrages dans les lettres & dans les arts. D'abord on avoit du *goût* pour juger la bonté d'un mêt; on a eu enſuite du *goût* pour juger la bonté d'un livre, d'un tableau, la beauté d'une étoffe, celle d'une voiture, d'un ameublement, & pour prononcer même ſur toutes les inutilités, toutes les bizarreries que peuvent créer le luxe, la mode, & quelquefois la dépravation du *goût*.

Le *goût* ayant donc été adapté à tout, & tout le monde ſe piquant d'en avoir, ce mot a été ſi ſouvent employé, & ſi ſouvent mal appliqué, qu'il a fini par n'avoir plus qu'une ſignification vague, & quelquefois même inintelligible. Nous allons tâcher de la déterminer.

Il ſemble que le *goût* ne ſoit autre choſe que le ſentiment des convenances. Ce qui choque le *goût* dans quelque choſe que ce ſoit, c'eſt ce qui s'écarte des convenances de cette choſe. Les ſouliers à la poulaine, que portoient nos ancêtres, étoient de mauvais *goût*, parce que le pied de l'homme ne ſe termine point par une longue pointe relevée, & qu'un vêtement doit convenir à la forme de ce qu'il revêt. Les vertuga-

dins dont les femmes ſe paroient au ſeizième ſiécle, étoient de mauvais *goût*, parce que la taille d'une femme ne ſe termine pas en forme de tonneau. Une étoffe dont le deſſin eſt trop chargé eſt de mauvais *goût*, parce que la confuſion eſt un défaut dans la nature. Il peut y avoir du mauvais *goût* dans les couleurs d'une parure, parce qu'il y a des couleurs qui ne ſe conviennent point entr'elles.

Le *goût* dans les matières littéraires, pourroit être défini *le ſentiment des convenances dans l'enſemble, les détails & l'expreſſion.* Si cette définition eſt juſte, que penſer de ces hommes ſans *goût* & ſans jugement, qui ſoutiennent que le *goût* eſt l'aſſaſſin du génie, comme ſi le propre du génie étoit de s'écarter des convenances? mais on ſait combien de littérateurs & d'artiſtes ſont intéreſſés à décorer le *bizarre* du beau titre de génie.

L'écrivain, homme de *goût*, juge les convenances du ſujet qui l'occupe & il les obſerve : le lecteur, homme de *goût*, applaudit à l'obſervation de ces convenances, ou condamne l'auteur qui ne les a pas obſervées.

Un ouvrage eſt de mauvais *goût*, quand le ſujet manque lui-méme aux convenances. Tels ſont ceux dont l'objet eſt dégoûtant, ou ignoble, ou d'une ſale obſcénité, & capables ſeulement de plaire aux gens qui ont les mœurs & l'eſprit corrompus. Des détails de mauvais *goût* ſont ceux qui manquent aux convenances générales, ou ceux qui, ſans être vicieux par eux-mêmes, pêchent contre les convenances du ſujet. Ainſi les grands mouvemens, les figures hardies de l'art oratoire ou de la haute poéſie, ſi ſouvent prodigués au-

jourd'hui dans des ſujets qui n'exigent que de la ſimplicité, ſont de mauvais *goût* dans ces ſujets, quoiqu'ils puſſent mériter d'être applaudis s'ils étoient mieux placés. Enfin l'expreſſion eſt de mauvais *goût*, quand elle n'eſt pas convenable au ſujet que l'on traite; quand elle eſt trop élevée, trop baſſe, trop fleurie, trop ſimple, trop recherchée, toujours relativement à ce ſujet.

On confond quelquefois, dans les ouvrages d'eſprit, la fineſſe & la délicateſſe avec le *goût*. Cependant un auteur peut avoir des idées fines, délicates, ſans avoir le ſentiment général ou particulier des convenances. Il pourra mettre de la fineſſe où il faut de la nobleſſe, de la force, de la grandeur; & mettre de la délicateſſe où il faut la plus grande clarté.

Le bon ſtyle ſera toujours de bon *goût*, puiſque le ſtyle ne peut être bon ſans s'accorder avec les convenances de la langue, & du ſujet, & des détails du ſujet.

Le *goût* dans les arts ne doit pas être différent de ce qu'il eſt dans les lettres; il change ſeulement d'objet, & reſte le même; il conſiſte toujours dans l'obſervation des convenances.

Le deſſin ſera d'accord avec les convenances générales s'il eſt conforme à un beau modèle choiſi dans la nature : mais il peut manquer à la convenance du ſujet, ſi par exemple une figure d'Hercule eſt d'un deſſin ſvelte, ou celle d'Apollon d'un deſſin muſclé. Alors le deſſin, bon en lui-même, ſera de mauvais *goût* relativement au ſujet.

La couleur ſera de mauvais *goût*, ſi elle inſpire la gaieté dans un ſujet qui ne doit inſpirer que de la triſ-

teſſe, de la pitié, de l'horreur ; ou ſi elle eſt triſte quand le ſujet exige de la gaieté.

Tout ce qui, dans la compoſition, peut offenſer les convenances générales, ou les convenances partielles du ſujet, conſtitue une compoſition de mauvais *goût*.

Une draperie, indépendamment des convenances de coſtume, ſera de mauvais *goût*, ſi elle ne convient pas au ſujet ou aux perſonnages qui en ſeront revêtus. Des étoffes gaies & brillantes ſeront de mauvais *goût* dans un ſujet lugubre ; elles le ſeront encore, ſi on les choiſit pour draper un vieillard reſpectable, un grave philoſophe, un magiſtrat auſtère.

Tous les accoſſoires peuvent être jugés par les mêmes principes. La prodigalité de richeſſes dans les détails eſt ſouvent une faute de *goût*, parce qu'elle pêche contre une des premières convenances de l'art, qui eſt d'attirer l'attention ſur l'objet principal.

On dit de certaines perſonnes qu'elle n'ont pas de *goût*. Cela peut être vrai, & l'eſt même toujours ſous un grand nombre de rapports ; mais ne peut l'être généralement, à moins qu'il ne s'agiſſe de perſonnes dont l'organiſation ſoit abſolument viciée. Il n'y a pas d'ailleurs d'homme qui ne ſoit capable de ſentir quelques convenances, & d'en juger, & qui, par rapport à ces convenances ne ſoit homme de *goût*.

Mais comme le cercle des convenances ſemble renfermer tout ce qui exiſte, il n'eſt perſonne dont l'eſprit puiſſe parcourir ce cercle entier, & qui par conſéquent puiſſe avoir le *goût* univerſel.

On regarde le *goût* comme inné ; on prétend que le *goût* ne ſe peut acquérir. Ce principe eſt faux, s'il

eſt pris généralement; il eſt vrai, ſi l'on veut le particulariſer.

L'homme, par exemple, qui eſt né avec un caractère froid & peu ſenſible, pourra montrer beaucoup de *goût* dans les objets qui ne tiennent qu'à la raiſon ſévère, & ſentira très-bien les convenances réciproques de ces objets; mais il ne ſentira pas celles des genres qui ne doivent leur mérite qu'à l'impétuoſité des paſſions, à la chaleur brûlante de l'enthouſiaſme. Il eſt donc vrai que certains hommes n'acquerront jamais le *goût* qui fait produire ou juger certains ouvrages, parce qu'ils n'ont pas même apporté en naiſſant ce que nous appellerons les organes de ce *goût*. Il ne ſentiront pas mieux les convenances des objets auxquels leur organiſation eſt étrangère, qu'un aveugle ne ſentira les convenances des couleurs.

Mais il ne faut pas croire que le *goût* même dont on a apporté en naiſſant l'organiſation, ou, ſi l'on veut, les diſpoſitions, ſoit inné. Raphaël, né dans un village, & condamné à des travaux ruſtiques, n'auroit pas eu la moindre idée des convenances pittoreſques, qu'il a ſi bien obſervées, & qui lui conſervent le premier rang entre les peintres.

Il n'y a d'innées que les diſpoſitions au *goût*; mais le *goût* lui-même dépend de l'étude, de la pratique, de l'expérience, de l'habitude de comparer, & de la réflexion.

S'il y a des hommes qui ne peuvent acquérir le ſentiment & la pratique des convenances qui conſtituent les genres inférieurs de l'art, c'eſt qu'il y a des hommes à qui leur organiſation refuſe même de réuſſir dans les opérations les plus méchaniques. Ils ſuivent des écoles,

ils écoutent des maîtres ; mais les grands principes de l'art ne ſont jamais reçus dans leur intelligence.

Le grand principe, le principe univerſel des arts, n'eſt autre choſe que celui des convenances obſervées, par rapport aux objets de la nature qui tombent ſous le ſens de la vue. Ce principe des convenances conduit les artiſtes à la beauté, puiſque la nature s'écarte des convenances quand elle ceſſe d'être belle. La beauté conſiſte dans la juſte correſpondance, dans l'exacte proportion des parties, & n'eſt par conſéquent autre choſe que la parfaite convenance de ces parties entre elles. Un nez trop grand ou trop petit, des yeux trop ſaillans ou trop enfoncés, un menton trop long ou trop court, des joues trop creuſes, une bouche trop fendue, des lèvres trop plattes ou trop épaiſſes, ſont autant de défauts de convenance qui conſtituent la laideur.

Ainſi la connoiſſance de la nature eſt celle de la beauté, & l'imitation de la nature qui eſt l'objet de l'art, eſt l'imitation du beau. Les difformités ne ſont pas la nature, elles en ſont les écarts. Raphaël a peint la nature, Rembrandt n'en a ſouvent peint que la dégradation, au moins dans les formes; il a cependant une grande réputation, & juſtement méritée, parce qu'il a imité de grandes beautés de la nature dans la couleur & dans les effets. Jamais la nature ne s'écarte de la beauté, qu'elle ne faſſe les premiers pas vers la monſtruoſité. La laideur n'eſt formée que de l'excès ou du défaut de ce qu'exige la nature pour être elle-même.

Le bon *goût* dans les arts peut ſe trouver dans les genres inférieurs, lorſque les convenances y ſont bien

obſervées. La repréſentation d'une fête champêtre, d'un bouquet de fleurs, d'une corbeille de fruits, de la nature morte, peut être de bon *goût*.

Des imitations de ſcènes ignobles, ſont de mauvais *goût* par rapport au choix du ſujet qui bleſſe les convenances générales. Mais elles peuvent être de bon *goût* par d'autres convenances, comme nous venons de le dire en parlant de Rembrandt. Il faut conſidérer alors ſi, le ſujet une fois admis, le reſte s'accorde avec les convenances.

Le grand *goût* ſuppoſe un grand genre. Il conſiſte, comme *Mengs* l'a défini, à choiſir les grandes & principales parties de l'homme & de toute la nature, & à rejetter ou cacher celles qui ſont foibles & ſubordonnées, lorſqu'elles ne ſont pas abſolument néceſſaires.

Le *goût* meſquin s'occupe de toutes les petites parties & préfère les pauvretés qui annoncent la foibleſſe & la misère de la nature aux grandes formes qui en conſtituent la force & la beauté.

On confond ſouvent, dans le langage des arts, le *goût* avec la manière; c'eſt dans ce ſens que, pour déſigner la manière d'une école ou d'un artiſte, on dit le *goût* de telle école, de telle nation, de tel maître. Dans cette acception, le *goût* du maître eſt ordinairement compoſé plus ou moins du *goût* de ſa nation & de ſon *goût* particulier.

Il eſt une partie de la manœuvre de l'art que les artiſtes appellent *ragoût* & qu'on déſigne auſſi par le nom de *goût*. Cette partie eſt une ſorte de coquetterie; une recherche de moyens de plaire par un maniement badin de pinceau, par des laiſſés, par des touches piquantes, par des agencemens d'acceſſoires qui, group-

pés enſemble, plaiſent à l'œil, & qu'on appelle quelquefois, en langage d'atteliers, un fouillis ragoûtant. Tout cela tient de fort près à ce qu'on appelle *eſprit* dans les arts. Voyez l'article ESPRIT.

Comme ces moyens ſont petits, on ſent qu'ils ne conviennent pas aux grandes choſes. Ils ſeroient très-déplacés dans une grande freſque, puiſqu'ils ne ſeroient pas même apperçus; ils le ſeroient encore dans de grands tableaux; ils donnent du prix à de petits ouvrages: mais loin d'être le *goût*, ils ſont le témoignage d'un mauvais *goût*, quand ils ſe trouvent employés dans des ſujets où ils ne conviennent pas. Un peintre qui n'eſt plus, & dont l'exemple & les ſuccès auroient pu détruire le *goût* dans l'Ecole Françoiſe, a obtenu long-tems la réputation d'artiſte plein de *goût*, pour avoir prodigué ces moyens dans tous ſes ouvrages, & dans ceux mêmes où les convenances exigeoient les beautés les plus auſtères. Peu ſenſible à la beauté, trop léger pour ſe ſoumettre aux convenances même les plus néceſſaires, il réduiſoit ſon art en une ſorte de libertinage, & faiſoit entrer ce qu'on peut appeller le badinage pittoreſque dans les ſujets où Raphaël eût cherché ce que la beauté idéale a de plus ſublime. Son exemple doit effrayer ceux qui voudroient fonder leur gloire ſur un caprice paſſager: après avoir ſéduit la France, il a preſque ſurvécu à ſa réputation.

» Le *goût* (ce mot peut s'entendre encore ici comme exprimant le ſentiment des convenances.) » Le *goût*, » dit Mengs, eſt ce qui détermine l'artiſte à faire » choix d'un objet principal, & à prendre ou à re» jetter ce qui peut y avoir un rapport bon ou mau» vais. Voilà pourquoi lorſque tout, dans un tableau,

» eſt

» eſt exécuté d'une même manière, on dit que l'ar-
» tiſte a tout à fait manqué de *goût*, parce qu'il n'offre
» rien de pittoreſque ni de diſtinct, & que par con-
» ſéquent l'ouvrage eſt ſans effet & ſans expreſſion. Le
» choix du peintre décide du ſtyle de l'ouvrage; c'eſt
» ce qu'il faut appliquer au coloris, au clair-obſcur,
» au jet des draperies & aux autres parties de la pein-
» ture; de ſorte que lorſqu'il ſait choiſir le plus beau &
» le plus grand dans chacune de ces parties, il produit
» immanquablement des ouvrages du plus grand *goût*.
» Le beau eſt ce qui rend toutes les qualités agréa-
» bles d'une choſe; & le mauvais ce qui n'en montre
» que les parties déſagréables.

» Il faut donc étudier chaque choſe pour voir ce
» qu'on voudroit y trouver, & pour choiſir enſuite
» les parties qui répondent le mieux aux objets qu'on
» veut repréſenter: c'eſt de cette manière qu'on produit
» des choſes véritablement belles. Qu'on examine,
» d'un autre côté, ce qui eſt de mauvais dans un
» objet & qu'on voudroit qui n'y fût point; c'eſt ce
» qui ſeroit déſagréable, & ce qu'il faut rejetter.

» C'eſt en examinant ainſi les qualités des choſes
» qu'on trouvera l'expreſſion. Rien ne peut être ex-
» preſſif, s'il n'eſt rendu avec les qualités qui le ca-
» ractériſent naturellement. Le bon, en général, eſt
» ce qui eſt utile & ce qui flatte agréablement nos
» ſens; & le mauvais, dans chaque choſe, eſt la
» partie qui bleſſe nos yeux, & qui révolte notre
» jugement, en nous cauſant une ſenſation déſagréable.

» Notre eſprit eſt choqué de tout ce qui n'eſt pas
» d'accord avec ſa cauſe, & avec ſa deſtination: il
» l'eſt donc quand notre vue eſt frappée d'un objet

» qui ne ſemble pas convenir avec la cauſe de ſon » exiſtence, ou avec ſa deſtination, & que nous ne » pouvons concevoir pourquoi il a telle ou telle forme.

» Tout ce qui affecte trop fortement les nerfs optiques, offenſe la vue; ce qui fait que certaines » couleurs, ainſi que les lumières & les ombres trop » tranchantes, fatiguent l'ame. Les hachures trop » fortes, ainſi que les couleurs ou trop vives ou trop » contraſtées nous ſont déſagréables, par la raiſon » qu'elles font paſſer trop ſubitement nos yeux d'une » ſenſation à une autre, & cauſent ainſi une tenſion » violente de nerfs qui bleſſe nos yeux. Voilà pourquoi auſſi l'harmonie nous eſt ſi agréable, parce » qu'elle conſiſte à établir toujours des milieux entre » les extrêmes.

» Comme l'art de la peinture eſt très-difficile, il » n'y a point encore eu d'artiſte dont le *goût* ait été » également parfait dans toutes les parties. Celui qui » aura bien choiſi dans l'une aura ſouvent fort mal » réuſſi dans l'autre, & dans quelques-unes même il » n'aura mis aucun choix ». (*Article de M.* LEVESQUE.)

G R

GRACE (ſubſt. fém.) Si la *grace* naît du juſte accord des ſentimens de l'âme avec l'action du corps, le peintre, pour la repréſenter, doit apprendre à bien connoître, par l'obſervation & par la méditation, la marche corrélative des affections & des mouvemens; marche quelquefois parfaitement correſpondante, mais trop ſouvent inégale, ſoit que l'expreſſion éprouve

quelque gêne, ſoit que le ſentiment ſoit contraint ou peu ſincère.

Le mot dont il s'agit ici eſt un de ceux qui ſont adoptés avec la même acception dans tous les arts & dans l'uſage ordinaire. C'eſt un terme de théorie générale, & ce ſont les termes de cette eſpèce qui forment les liens par leſquels tous les beaux arts ſe trouvent unis les uns aux autres.

La *grace* d'une figure peinte ou ſculptée, celle d'une figure décrite en vers, ou en proſe, celle d'un air de muſique, toutes ces *graces* ont le même principe.

Je prie les lecteurs de pardonner ſi je remets ici ſous leurs yeux le chapitre de la *grace* tel qu'il ſe trouve à la ſuite du poëme de l'art de peindre; ce que j'ai penſé & dit à ce ſujet, m'a paru confirmé par les obſervations que j'ai continué de faire; il a été adopté par pluſieurs auteurs qui ont écrit ſur cette matiere, & je ne pourrois dire qu'à peu-près les mêmes choſes en d'autres termes.

La *grace*, ainſi que la beauté, concourt à la perfection. Ces deux qualités ſe rapprochent dans l'ordre de nos idées: leur effet commun eſt de plaire: quelquefois on les confond, plus ſouvent on les diſtingue: elles ſe diſputent la préférence qu'elles obtiennent ſuivant les circonſtances.

La beauté ſupporte un examen réitéré & réfléchi; ainſi l'on peut diſputer le prix de la beauté, comme firent les trois déeſſes, tandis que le ſeul projet prémédité de montrer des *graces*, les fait diſparoître.

Je crois que la beauté (comme je l'ai dit) conſiſte dans une conformation parfaitement relative aux mouvemens qui nous ſont propres.

La *grace* conſiſte dans l'accord de ces mouvemens avec ceux de l'âme.

Dans l'enfance & dans la jeuneſſe, l'âme agit d'une manière libre & immédiate ſur les reſſorts de l'expreſſion.

Les mouvemens de l'âme des enfans ſont ſimples, leurs membres dociles & ſouples. Il réſulte de ces qualités une unité & une franchiſe qui plaît.

Conſéquemment, l'enfance & la jeuneſſe ſont les âges des *graces*. La ſoupleſſe & la docilité des membres ſont tellement néceſſaires aux *graces*, que l'âge mûr s'y refuſe & que la vieilleſſe en eſt privée.

La ſimplicité & la franchiſe des mouvemens de l'âme contribuent tellement à produire les *graces*, que les paſſions indéciſes, ou trop compliquées les font rarement naître.

La naïveté, la curioſité ingénue, le déſir de plaire, la joie ſpontanée, le regret, les plaintes & les larmes même qu'occaſionne la perte d'un objet chéri, ſont ſuſceptibles de *graces*, parce que tous ces mouvemens ſont ſimples.

L'incertitude, la réſerve, la contrainte, les agitations compliquées & les paſſions violentes, dont les mouvemens ſont en quelque façon convulſifs, n'en ſont pas ſuſceptibles.

Le ſexe le plus ſouple dans ſes reſſorts, le plus ſenſible dans ſes affections, dans lequel le deſir de plaire eſt un ſentiment en quelque façon indépendant de lui, parce qu'il eſt néceſſaire au ſyſtême de la nature; ce ſexe qui rend la beauté plus intéreſſante, offre auſſi, lorſqu'il échappe à l'artifice & à l'affectation, les *graces* ſous l'aſpect le plus ſéduiſant.

La jeuneſſe très-cultivée s'éloigne ſouvent des *graces* qu'elle recherche, tandis que celle qui eſt moins contrainte, les poſsède ſans avoir eu le projet de les acquérir. C'eſt que l'eſprit éclairé & les conventions établies retardent, ou affoibliſſent les mouvemens ſubits tant de l'âme que du corps. La réflexion les rend compliqués. Plus la raiſon s'affermit & s'éclaire, plus l'expérience s'acquiert, & moins on laiſſe aux mouvemens intérieurs cet empire qu'ils auroient naturellement ſur les traits, ſur les geſtes & ſur les actions.

L'âge mur, qui voit ordinairement ſe perfectionner & la raiſon & l'expérience, voit auſſi les reſſorts extérieurs devenir moins dociles & moins ſouples.

Dans la vieilleſſe enfin, l'ame réfroidie ne donne plus ſes ordres qu'avec lenteur, & ne ſe fait plus obéir qu'avec peine.

L'expreſſion & les *graces* s'évanouiſſent alors; les *graces* telles que je viens de les définir, empruntent une valeur infinie de la plus parfaite conformation.

Cependant les mouvemens ſimples de l'ame n'ont peut-être pas, avec la perfection d'un corps bien conformé, le rapport abſolu qui exiſte entre cette parfaite conformation & les actions qui lui ſont propres.

Voilà pourquoi l'enfance, qu'on peut regarder comme un âge où le corps eſt imparfait, ſe trouve ſuſceptible des *graces*, tandis que ce n'eſt que par convention qu'on peut lui attribuer la beauté.

Ce que j'ai dit ſuppoſe encore l'équilibre des principes de la vie qui produit ſur nous la ſanté. Cet état commun à tous les âges, dans les rapports qui leur conviennent, eſt favorable aux *graces*, & ſert de luſtre à la beauté.

Au reſte, cet accord des mouvemens ſimples de l'ame avec ceux du corps, éprouve une infinité de modifications, & produit des effets très-variés.

C'eſt delà que vient ſans doute l'obſcurité avec laquelle on en parle communément, & ce *je ne ſai quoi*, expreſſion vuide de ſens qu'on a ſi ſouvent répétée, comme ſignifiant quelque choſe.

Les *graces* ſont plus ou moins apperçues & ſenties, ſelon que ceux aux yeux deſquels elles ſe montrent ſont eux-mêmes plus ou moins diſpoſés à en remarquer l'effet.

Qui peut douter qu'il ne ſe faſſe, quand nous ſommes très-ſenſibles aux *graces*, un concours de nos ſentimens intérieurs, avec ce qui les produit? fixons quelques idées à ce ſujet.

Un homme indifférent voit venir à lui une jeune fille, dont la taille proportionnée ſe prête à ſa démarche avec cette facilité & cette ſoupleſſe qui ſont les caractères de ſon âge. Cette jeune fille, que je ſuppoſe affectée d'un mouvement de curioſité, reçoit de cette impreſſion ſimple de ſon ame, des charmes qui frappent les yeux de celui qui la regarde.

Voilà des *graces* naturelles indépendantes d'aucune modification étrangère.

Suppoſons actuellement que cet homme, loin d'être indifférent, prenne l'intérêt d'un père à cette jeune beauté qui l'apperçoit, & qui ſe rend près de lui. Suppoſons encore que la curioſité qui guidoit les pas de la jeune fille, ſoit changée en un ſentiment moins vague, qui donne un mouvement plus décidé à ſon action & à ſa démarche; quel accroiſſement de *graces* va naître de cet objet plus intéreſſant, de cette action

plus vive, & de la relation de ſentiment qui d'un côté produit un empreſſement tendre, & qui de l'autre rend le père plus clairvoyant cent fois, & plus ſenſible aux *graces* de ſa fille, que ne l'étoit cet homme déſintéreſſé !

Ajoutons à ces nuances.

Que ce ne ſoit plus un homme indifférent, ni même un père, mais un jeune homme amoureux qui attend & qui voit arriver l'objet qu'il deſire & qu'il chérit ; que cette jeune fille à ſon tour, ſoit une tendre & naïve amante, qui n'a pas plutôt apperçu celui qu'elle aime, qu'elle précipite ſa courſe ; ſuppoſez que le lieu dans lequel ces deux amans ſe réuniſſent, ſoit ce que la nature peut offrir de plus agréable ; que la ſaiſon favorable ait décoré de verdure & de fleurs le lieu du rendez-vous. Repréſentez-vous à la fois les charmes de la jeuneſſe, la perfection de la beauté, l'éclat d'une ſanté parfaite, l'agitation vive & naturelle de deux ames qui éprouvent les mouvemens les plus ſimples, les plus relatifs, les moins contraints ; & voyez ſe ſuccéder alors une variété infinie de nuances dans les *graces*, qui, toutes inſpirées, toutes involontaires, ſont par-conſéquent empreintes ſur les traits & exprimées dans les moindres actions & dans les moindres geſtes.

Ainſi parmi les impreſſions de l'ame qui ſe peignent dans nos mouvemens, & dont j'ai parlé, en réfléchiſſant ſur les paſſions, celle qui paroît la plus favoriſée de la nature, l'amour produit une expreſſion plus agréable, plus univerſelle, plus ſenſible que toute autre, & dans laquelle la relation de l'ame & du corps qui fait naître les *graces*, eſt plus intime & plus exactement d'accord.

Auſſi les anciens joignoient, & ne ſéparoient jamais Vénus, l'Amour & les *Graces* : & la ceinture myſtérieuſe décrite par Homère n'eſt peut-être que l'emblême de ce ſentiment d'amour ſi fertile en *graces*, dont Vénus toujours occupée empruntoit le charme que la beauté ſeule n'auroit pu lui donner (*Article de M. WATELET.*)

La GRACE eſt une des branches du goût par laquelle l'art parvient à plaire à l'ame de la manière la plus douce & la plus agréable.

Le talent de donner de la *grace* ne s'acquiert ni par le ſavoir, ni par la plus grande pratique, ni par les meilleures leçons. Ce n'eſt pas non plus par le ſavoir ni par l'étude qu'on eſt enchanté d'un ouvrage plein de *grace*.

La *grace* eſt tout ſentiment dans l'habile artiſte qui l'exprime : elle inſpire, diſons mieux, elle commande le plaiſir à tous ceux qui jettent les yeux ſur ſon ouvrage.

La *grace* ne connoît ni les principes, ni les conventions. Chaque nation peut bien avoir ſon genre de *beauté;* mais la grace eſt une pour tout pays.

Elle ne peut ſe décrire, ni ſe meſurer, ni ſe déterminer ; en tout cela, plus fine, plus fugitive, plus univerſelle que la *beauté*. Auſſi leur eſſence, comme leurs effets, ſont-ils différens : ces deux qualités exquiſes ne ſe reſſemblent que par leurs attraits, toujours cependant plus victorieux dans la *grace*.

Celle-ci plaît & ravit ſans la préciſion de formes adoptée par les artiſtes pour exprimer *la beauté*. La *beauté*, toute admirable qu'elle eſt, n'attire & ne

charme que par la *grace* qui l'accompagne quelquefois, & qui ſeule la rend accomplie.

La *grace plus belle encore que la beauté*, dit la Fontaine en faiſant la peinture de la Déeſſe des Amours. Et convenons-en ; ce poëte a été peut-être dans l'art de peindre à l'eſprit, le ſeul des nôtres qui fût en poſſeſſion de définir la *grace;* parce qu'elle naiſſoit ſous ſa plume comme ſous les pinceaux de l'Albane.

On vient de dire que les *graces* ne s'acquièrent pas, c'eſt auſſi l'avis de Monteſquieu. « Pour en avoir, » ajoute-t'il, il faut être naïf; mais comment travailler » à être naïf? »

La naïveté qui donne la *grace* dans la nature, peut ſeule la produire dans l'art qui l'imite. Dès le moindre mouvement pour courir après elle, on s'en éloigne.

Si tel eſt le vrai caractère de la *grace*, que l'écrivain célèbre que nous venons de citer la fait entrer dans un chapitre (1) qu'il intitule : *Le je ne ſai quoi*, on ſent qu'on ne peut raiſonnablement s'appéſantir ſur ſon eſſence, encore moins prétendre donner des méthodes pour l'obtenir.

Dire, comme M. Watelet (2) d'après Félibien (3) : « Que la *grace* conſiſte dans l'accord des mouvemens » produits par la beauté, avec les mouvemens de l'ame » ; c'eſt-à-dire que la *beauté* eſt néceſſaire à la *grace*,

(1) Eſſai ſur le goût.

(2) Réflexions à la ſuite du Poëme *de l'art de peindre*,

(3) Entretien premier *ſur les vies & les ouvrages des Peintres*. *in*-12. pag. 44.

c'eſt une aſſertion qui n'eſt pas toujours vraie. En ſecond lieu, l'accord des mouvemens du corps avec ceux de l'ame convient autant à l'expreſſion exacte de toutes les paſſions, qu'aux *graces*.

Félibien prétend encore que la *grace* eſt un mouvement de l'ame dont on ne juge que par l'action du corps. Ce principe n'eſt exact ni général. *La Diane endormie* de Pietre de Cortone, la ſeule figure de ce peintre où l'on voye de la *grace* ſans *maniére*; la Sainte-Cécile expirante du Dominiquin, & quelques autres encore prouvent que l'art, comme la nature, met de la *grace* même dans l'inaction (1).

La ſeule & la sûre manière d'expliquer la *grace* dans l'art, c'eſt d'indiquer où elle ſe trouve.

Le Corrége eſt préſenté comme le maître des *graces*. On ne peut lui refuſer cette diſtinction, ſi on conſidere ſes ouvrages principalement du côté de l'exécution; car dans la *grace* des attitudes, il eſt par fois un peu recherché.

L'Albane nous ſemble avoir atteint cette partie de la *grace* dans le plus haut dégré. Il n'y prétend ja-

(1) Félibien auroit pu répondre que l'inaction même doit être regardée, dans l'art, comme un mouvement, parce qu'elle eſt la continuation de l'attitude que la figure eſt cenſée avoir priſe dans ſon dernier mouvement. Une perſonne endormie peut avoir de la *grace*, parce qu'elle peut conſerver une attitude gracieuſe qu'elle a priſe en s'endormant ou pendant ſon ſommeil. La douce convulſion de Sainte-Cécile expirante eſt un mouvement. Enfin une perſonne morte peut avoir encore de la *grace*, parce que le dernier mouvement qu'elle a fait, & dont elle conſerve l'attitude, a pu être gracieux. *Note de l'Editeur.*

mais, & tout la reſpire dans les mouvemens ſimples, & naïfs de ſes figures.

La Vénus de *Médicis*, la Vénus *accroupie*, l'*Apollino*, l'Hermaphrodite, ſont, comme l'indique fort bien Mengs (1), de vrais modèles de *grace* que nous avons dans l'antique.

François Duqueſnoy, dit le Flamand, le Puget dans quelqu'unes de ſes ſtatues, ſont les ſculpteurs modernes qui ayent le mieux ſenti les *graces*. Parmi nos peintres françois, Sebaſtien Bourdon les a connues.

Plaire eſt un des grands buts de l'art. Rien n'eſt plus propre à le remplir que d'y mettre de la *grace*. Carle Maratte en ſentoit le prix : il en avoit beaucoup recherché les moyens. Il voulut peindre les trois *graces*, & il leur fait dire ces mots dans ſon tableau : *niente ſenza di noi*, *rien ſans nous*. Mais lui-même connut-il la *grace* ? non ſans doute, car il y travailla.

Bien peu d'artiſtes ont excellé dans l'art de donner la vraie *grace* à leurs figures, & de la réunir à ce mérite d'exécution qui contribue à la caractériſer. *Raphaël* lui-même a mieux connu la beauté que la *grace* ; &, comme l'obſerve Mengs, ſon pinceau *ſec* s'oppoſoit à ce qu'il pût l'exprimer ; j'ajouterai que la *ſévérité* de ſes formes y mettoit encore un obſtacle. Parmeſan a fait grimacer ſes figures à force de vouloir *faire de la grace* ; *Andrea Sacchi*, malgré la beauté de ſon deſſin, la *grace* de ſon pinceau, & quoiqu'il fût élève de l'Albane, rend la beauté trop froide pour avoir de la *grace* ; parmi nous, les Coypels ont affecté de donner des *graces* à leurs figures, & par-là elles

(1) Œuvres complettes de Mengs, *in* 4°. 2 vol. pag. 46.

ſont minaudières; Watteau, notre aimable Watteau n'a pas rendu la *grace*, il eſt gracieux. Car ce qu'on entend par gracieux en françois, ſignifie le genre agréable, doux, galant; mais n'exprime pas l'équivalent de la *grace*. Ainſi on dit dans ce ſens que Mignard, C. Maratte, Pierre de Cortone, ſont des peintres gracieux, parce que leurs tableaux repréſentent ſouvent des femmes, des enfans & des ſujets agréables, & que Joſeph Ribera, le Caravage, Jouvenet, n'ont jamais fait le gracieux, par la raiſon contraire.

Pour exprimer que la *grace* ſe trouve quelquefois dans diverſes parties de l'art, on dit ce tableau eſt peint avec *grace*, ce peintre met beaucoup de *graces* dans ſes formes, telle compoſition eſt pleine de *grace*, telle ſtatue eſt exécutée avec *grace*; enfin toute les parties de l'art ſont ſuſceptibles de *grace*; mais la *grace*, proprement dite, ne réſide que dans le choix des attitudes & du caractère des formes. (*Article de M.* ROBIN.)

GRACIEUX (adj.) Cet adjectif a une ſignification plus vague que le ſubſtantif dont il dérive.

En effet, lorſqu'on dit qu'un objet a de la grace, cette manière de s'exprimer donne une idée plus préciſe, & inſpire un ſentiment plus déterminé, que ſi l'on diſoit que cet objet eſt *gracieux*. Ce dernier terme même eſt ſouvent ſuſceptible d'une nuance d'ironie que le mot *grace* ne reçoit pas.

La grace inſpire un intérêt qu'on ſe ſent comme forcé de reſpecter, quand on n'auroit pas l'ame diſpoſée aux ſentimens plus doux & plus tendres qu'elle

inſpire, & ce ſeroit un ſigne funeſte pour le ſentiment & les arts ſi elle perdoit cet avantage.

On a déſigné dans la peinture une ſorte de grace par le mot *gracieux*. On comprend dans ce genre tous les ouvrages de l'art qui ſont plus ſuſceptibles d'agrémens que de force. On a eu l'indulgence d'y admettre juſqu'à l'afféterie, & au maniéré de nos mœurs. On dit d'une paſtorale, où rien n'eſt ſimple & vrai, c'eſt un ouvrage dans le genre *gracieux* : on dit par oppoſition, d'une compoſition où tout eſt exagéré, qu'elle eſt du genre terrible. Ces diſtinctions tiennent à nos recherches modernes, & je les crois bien plus nuiſibles qu'avantageuſes aux arts. Elles conduiſent à des idées fauſſes qui ne ſont pas dans la nature, où tout ce qui a rapport à l'art, ſemble lié par des nuances qu'on ne peut claſſer, comme les couleurs qui ſont tellement fondues, qu'on ne peut en faire des diviſions préciſes. Les jeunes artiſtes, & le public qui eſt toujours jeune lorſqu'il manque de véritables inſtructions, prennent comme à l'envi, des idées de claſſes & de genres qui les trompent. Les talens médiocres s'y attachent, parce qu'ils croyent s'y faire un appanage. Les Juges ignorans en font la baſe de leurs déciſions, & tout cela nuit aux progrès des arts, à ceux de la peinture & des véritables artiſtes. La juſte convenance & la vérité comprennent tout ce qui mérite juſtement d'être diſtingué. Il n'y a enfin bien réellement que deux genres principaux dans les Beaux-Arts, le *bon* & le *mauvais*.

Pour vous, jeunes artiſtes, ſi vous cherchez expreſſément dans vos ouvrages à être *gracieux*, il eſt bien à craindre que vous ne tombiez dans l'affectation, ou

plutôt dans l'afféterie. Ayez en vue la grace dans les figures & dans les objets qui comportent cette perfection; vous vous dirigerez à un but qui n'eſt pas arbitraire; mais ſoyez bien perſuadés que plus vous faites d'efforts pour donner, par exemple, un air *gracieux* aux têtes que vous peignez, plus vous vous éloignez de la véritable grace.

Dans le *portrait*, l'air qu'on appelle *gracieux* eſt preſque toujours une *grimace*. Tel eſt dans la ſociété, ſi on l'examine bien, le maintien habituel de quelques femmes qui ſe commandent le ſourire, qu'elles ont compoſé devant leur glace, qui s'exercent à un doux langage, comme elles apprennent des chanſons, & qui ſans que leur ame s'intéreſſe, ſe font une ſenſibilité de circonſtance & de moment.

Le mauvais peintre de portrait croit rendre ſes têtes *gracieuſes* en relevant les coins de la bouche. Il penſe leur donner du ſentiment, en allongeant & rapprochant un peu les paupières, & en ſoulevant la prunelle. Ces moyens ridicules expliquent la manière dont il conçoit le ſens du mot *gracieux*.

Que les artiſtes plus habiles ſe rappellent ſouvent ces ridicules. Ce préſervatif eſt d'autant plus néceſſaire qu'ils rencontrent trop ſouvent dans la ſociété de ces phyſionomies de commande.

On preſcrit l'air *gracieux*, la mine *gracieuſe* aux enfans. On appelle triſtes & peu ſociables ceux qui abandonnent leurs traits à la diſpoſition de leur ame. C'eſt un mal peut-être néceſſaire dans la ſociété. Il n'eſt pas auſſi néceſſaire dans la peinture, & les peintres devroient bien au moins conſerver dans le monde qu'ils

créent, les types de la franchiſe du ſentiment, & des vérités de la nature. (*Article de M.* WATELET.)

GRADATION (ſubſt. fém.) Si la *gradation* en rhétorique eſt une différence graduée des expreſſions par leſquelles on parvient à la plus forte expreſſion; la *gradation* dans l'art exprime les différens dégrés qu'il eſt néceſſaire de parcourir afin d'atteindre au plus haut dégré dans chacune des parties qui le compoſent.

Ainſi, par rapport à la peinture, il faut de la *gradation* dans la *diſpoſition*, dans les *formes*, dans les *caractères*, dans les *expreſſions*, dans les *mouvemens*, dans les *plis des draperies*, dans les *teintes*, dans les *tons*, &c.

Si nous nous étions occupés d'un ouvrage complet ſur cet art, nous aurions voulu, par le ſyſtême de notre plan, traiter de la *gradation* en parlant des diverſes parties que nous venons de nommer; mais n'ayant pas été à portée de ſuivre cet ordre, nous parlerons dans cet article de la *gradation*, dans toutes les parties dont les mots ont déjà été publiés, & nous renverrons nos opinions ſur la *gradation* dans les *plis des draperies*, dans les *teintes*, dans les *tons*, dans les *mouvemens* aux articles de ces divers mots.

Tout homme un peu réfléchi ſent qu'il doit y avoir de la *gradation* dans les ouvrages de l'art, puiſque la nature en montre par-tout.

La diſpoſition des grouppes & des figures eſt le premier point dans lequel la *gradation* doit être obſervée : tellement que d'elle dépend la clarté du ſujet. Veut-on conduire l'œil du ſpectateur ſur le principal perſonnage de la ſcène ? il faut que tous les grouppes

toutes les figures mènent à lui par les dégrés de leurs plans, de leurs formes générales, & de leurs actions. Porus défait & bleſſé eſt amené aux pieds d'Alexandre. Dans ce moment la chaleur de l'action eſt appaiſée; cela ſe voit au calme du héros de Macédoine; cette tranquillité de ſituation paſſe à ſes favoris, & diminue à proportion que les figures s'éloignent du perſonnage capital. La *gradation* d'action, relative à la *diſpoſition*, entraîne auſſi celle des formes des grouppes.

Le roi des Indes & ceux qui le portent produiſent un enſemble dont la forme eſt tranſverſale par ſa diſpoſition; Alexandre à cheval devenant plus élevé eſt diſpoſé en pyramide, & les divers grouppes de ſoldats qui combattent & amènent des eſclaves, offrent des angles de diverſes ouvertures. Les plans ſe ſuccédant avec clarté & ſans interruption juſqu'au roi, l'œil les a parcourus, & s'arrête où ils ſont interrompus, je veux dire à la figure du vainqueur de l'Inde. C'eſt ainſi que l'attention eſt fixée par la graduelle diſpoſition des grouppes vers le but où réſide la morale & l'héroïſme de cette ſcène pompeuſe. Telle eſt la leçon que le tableau de le Brun nous donne ſur la *gradation* dans la diſpoſition. Le Pouſſin dans un ſujet moins héroïque l'avoit donnée par ſon tableau de la manne; mais *Teſtelin* dans ſes tables ſur la peinture n'eût-il pas préférablement cité celle de le Brun, ſi celui-ci n'avoit été ſon contemporain?

Il eſt une *gradation* dans les formes de la compoſition pittoreſque & dans celles de chaque figure. Pour la premiere eſpèce, citons Rubens: ſoit qu'il préſente Henri IV & Marie de Médicis dans l'Olympe ſous l'emblême poëtique de Jupiter & de Junon, ſoit qu'il veuille

nous

nous fixer ſur Paul terraſſé par la voix qui lui reproche ſa perſécution impie : les formes de détails conduiſent par degrés aux formes générales de ces compoſitions, & y répandent une grace qui s'obtient par leur *gradation*.

Les formes du corps humain préſentent une ſenſible *gradation*. C'eſt dans les ouvrages des Carraches, plus encore dans ceux de Raphaël & de Michel-Ange, mais ſouverainement dans les ſculptures antiques qu'il en faut voir les combinaiſons exquiſes. Elles les portent au ſublime. Le corps du Laocoon, les têtes de l'Antinoüs, de la Vénus, du Jupiter &c. montrent dans quelle proportion de dégrés une forme doit conduire à une autre. La *gradation* d'une forme reſſentie à une forme délicate, & alternativement des formes douces aux formes majeures, produit la juſteſſe des contours qui indique l'âge, le ſexe, le caractère, & l'action des figures. Par la *gradation*, on jouit ſans choc des différences infinies qui ſe trouvent entre toutes les formes du corps qui cependant conſerve ſon caractère général ?..... mais c'eſt ici que les mots manquent ; c'eſt ici que les yeux même manqueront à tout homme qui n'aura pas étudié bien des années le crayon à la main, avec de la ſagacité & de bons principes, les ouvrages célèbres que je viens de citer. Paſſons à la *gradation* dans les caractères.

Cette *gradation* ſera ſentie par tout homme d'eſprit : & c'eſt ce qui a fait juger le Pouſſin d'une manière ſi intéreſſante par tous les gens éclairés. Mais Raphaël le ſurpaſſoit encore. Pour montrer juſqu'où il portoit l'art des caractères dans tous les dégrés, choiſiſſons dans les ouvrages de ce grand homme un des moins pi-

quans par l'expreſſion. Par exemple les noces de Pſyché, qu'il a peintes à la Farneſine. Les Dieux y aſſiſtent avec dignité & par conſéquent, on lit peu les affections de l'âme ſur leurs viſages; mais comme on reconnoît toutes les différences des caractères! par quelle ſublime *gradation*, de Ganymède tête ſimple & naïve, on arrive à la majeſté terrible de Jupiter! les femmes de même depuis Flore juſqu'à Junon, font parcourir par des degrés qui multiplient l'intérêt, tous les différens genres de beautés, toutes les diverſes ſortes de graces.

Raphaël eſt, à mon jugement, le peintre qui a porté au plus haut dégré l'art des caractères, & il ſeroit difficile d'en nommer un autre qui ait ſu faire ſentir, comme lui, leur *gradation*. On peut encore le citer pour celle des expreſſions, dans une ſcène immenſe où il a ſu l'appliquer, ſans foibleſſe, ſans diſtraction. Je veux parler du tableau appellé la Diſpute du Saint-Sacrement; d'un côté, le dépit, l'inquiétude, l'agitation, la colère, l'envie ſe liſent dans les figures des Héréſiarques qui s'occupent à combattre la croyance de l'Egliſe; de l'autre, courage, force, inſpiration, pitié, voilà ce qui eſt très-bien exprimé dans celles des Pères réunis pour repouſſer leurs efforts. Toute cette partie terreſtre du tableau, ne fait voir que des expreſſions qui tiennent à l'homme ſoit en bien ſoit en mal. La candeur, la profondeur de l'intelligence, la plénitude de la confiance, les tranſports de la béatitude: tels ſont les mouvemens qui réſident ſur les nuages, & telle eſt la *gradation* par laquelle on parvient à la figure majeſtueuſe qui repréſente la Divinité.

Nous pouvons parler d'un ouvrage auſſi à freſque ſur un ſujet moins ſublime, où les expreſſions ſont

graduées par des nuances bien ſubtiles, & cependant bien ſenſibles. Il eſt du Dominiquin à Grotta Ferrata. L'action en eſt ſimple. Un Saint Abbé guérit un jeune homme par l'attouchement d'une goutte d'huile. Ce perſonnage eſt tranquille, mais pénétré d'une confiance toute divine; & on parvient graduellement à cette expreſſion pénétrante par celle du malade, dont la ſatisfaction intérieure eſt bien ſentie, par les tranſports d'admiration du père, par la reconnoiſſance & la vive émotion de la mère, enfin par l'eſpèce de ſtupeur des aſſiſtans.

Diſons qu'en général la *gradation* dans les diverſes parties de l'art, ſert à faire valoir un point par un autre point: non pas par un effet qui réponde à celui des oppoſitions; mais en conduiſant par degré au but d'intérêt que veut produire l'auteur de l'ouvrage: en cela bien différente de la variété qui admet tout pourvu que rien ne ſe reſſemble, la *gradation* n'a d'effet que par l'accord qui ſe trouve entre des objets différens. Elle eſt meſurée, & ce n'eſt que par des intervalles proportionnés qu'elle s'avance à la perfection dans les grandes parties de l'art qui, comme nous l'avons dit, en ſont toutes ſuſceptibles. (*Article de M.* ROBIN.)

GRAIN (ſubſt. maſc.) terme de gravure. On l'employe pour déſigner l'effet que produiſent les tailles différemment croiſées entr'elles. *Ces tailles forment un bon, un mauvais grain.*

GRAND (adj.) On doit déſigner le mot *grand* dans la peinture comme figuré, parce que le petit

nombre d'acceptions dans leſquelles il eſt pris au propre, appartiennent plutôt à la langue générale, qu'au langage de l'art.

En effet on dit *un grand tableau*, comme on dit *un grand meuble* ou *un homme plus grand que les autres*; mais lorſqu'on dit *un grand caractère de compoſition* ou *de figure*, *une grande manière*, on s'exprime figurément, & dans ce langage de l'art, on eſt même autoriſé, par une manière de parler qui lui eſt propre, à dire : *Il y a dans ce que peint ou deſſine le Corrège*, par exemple, *un grand*, *un certain grand qui frappe & qui plaît*.

On dit de même *une grande machine*, pour déſigner une compoſition impoſante; *cette figure eſt grande*, pour exprimer qu'elle eſt majeſtueuſe. C'eſt donc relativement à l'impreſſion que certains objets repréſentés font ſur l'eſprit & ſur l'ame, plutôt que ſur les regards, que l'on ſe ſert du mot *grand*.

Le *grand*, dans ce ſens figuré, appartient de bien près au *ſublime*. Un *grand* caractere de deſſin & d'expreſſion eſt à-peu-près ce qu'on peut concevoir de plus propre à frapper, à élever l'ame de ceux qui s'en occupent.

Le *grand* eſt ſimple & tend principalement à une unité d'effet comme le *ſublime*.

La multiplicité de parties, d'actions, d'ornemens, d'acceſſoires, eſt contraire au *grand* dans tous les arts, comme dans la peinture.

Ainſi une figure dont les principales parties ſont principalement déſignées, mais dans laquelle les détails peu importans de ces parties ne ſont pas aſſez prononcés pour fixer & attacher partiellement les re-

gards & l'attention (ſi d'ailleurs elle eſt régulière dans ſes proportions, & juſte dans ſon mouvement) a un caractère *grand*, qui ne peut manquer de ſe faire appercevoir.

De même un ſite qui offre peu de détails particuliers d'objets, mais qui eſt compoſé de vaſtes plans, & éclairé par de belles maſſes de lumière & d'ombre, offre quelque choſe qui inſpire l'idée de *grand*.

Un ſujet compoſé de peu de figures, accompagné de peu d'acceſſoires, devient *grand*, parce qu'il eſt ſimple, & qu'il tend d'une manière ſenſible à l'unité de compoſition.

Si cependant les ſujets que traite l'artiſte exigent beaucoup de perſonnages, comme ſont, par exemple, les cérémonies, les tumultes, les batailles, il faut alors, pour qu'ils paroiſſent *grands*, pour que leur compoſition ait de la grandeur, qu'ils ſoient ſi bien ordonnés, que les objets, diſpoſés par grouppes, ou éclairés par maſſes, rappellent une ſimplicité & une unité de compoſition, qui ne peut pas s'y trouver d'après le nombre des objets qui doivent y entrer indiſpenſablement.

Le repos que ces ſortes de compoſitions, ordonnées avec art, & dans l'intention que je viens d'expoſer, occaſionnent aux regards, ainſi que la facilité qu'elles procurent au ſpectateur de fixer ſon attention, & de comprendre aiſément le but de l'action générale, équivalent à la ſimplicité fondée ſur le petit nombre.

On ſent, par ces explications, que les actions ſimples, & qui ont par elles-mêmes un caractère d'unité, ainſi que les mouvemens nobles, tendent d'eux-mêmes à ce qu'on entend par *grand* dans le langage de l'art.

On conçoit par oppoſition que tout ce qui eſt compliqué, ſurchargé dans les choſes, dans les actions, dans les expreſſions, s'éloigne du *grand*, & qu'il eſt plus difficile à l'artiſte de l'y ramener.

Voilà ce qui regarde le choix du ſujet & l'ordonnance. Par rapport au choix, c'eſt la ſimplicité noble & l'unité qui y impriment le ſceau de la majeſté & de la grandeur; & quant à l'ordonnance, ce ſont les diſpoſitions des maſſes, des grouppes, ſoit d'objets, ſoit de lumières & d'ombres qui lui donnent le caractère *grand*.

Le choix des couleurs influe ſur ces moyens, parce qu'il contribue à l'unité de l'harmonie & même du clair-obſcur.

Si l'on parcourt les autres arts, on trouvera que le mot *grand* a les mêmes principes, & relativement à chaque art, les mêmes caractères de moyens.

Homère eſt *grand* dans l'Iliade, par la ſimplicité de ſon ſujet, de ſon action, de ſes détails même qui ne ſont point compliqués, point trop décompoſés, par ſon raiſonnement qui eſt juſte, ſes expreſſions qui ſont nobles ſans recherche, & par la propriété des mots.

Un ouvrage d'architecture vaſte, où d'une dimenſion bornée, offre un *grand* caractère, lorſque ſes maſſes ſont ſimples, & que ſes détails bien proportionnés, placés à propos & point ſurchargés d'ornemens, ne nuiſent point à ce premier effet d'unité qui a été l'intention de l'Auteur, en diſpoſant ſes maſſes d'une manière *grande*. Un très-grand édifice peut avoir un *petit* caractère; cependant il faut remarquer que, dans la ſeule architecture peut-être, une maſſe conſidérable de

bâtiment, quoique défectueuſe à bien des égards, comme les galeries du Louvre, & tels qu'étoient pluſieurs édifices anciens dont il nous reſte des veſtiges, peut avoir un caractère *grand*. Une des raiſons, c'eſt que le ſpectateur étant obligé, pour l'embraſſer entièrement d'un regard, de s'éloigner beaucoup, les petits détails qui en forment les défauts, diſparoiſſent, & qu'on n'apperçoit plus que des maſſes, qui, dans cet art, ſont toujours régulières, parce qu'elles ſont circonſcrites par des lignes droites & forment des parallelogrammes réguliers pour la plupart.

Enfin dans le diſcours même, un mot qui enferme un ſens bien juſte, un ſentiment bien décidé a quelque choſe de *grand* par ſa ſimplicité. C'eſt ce que l'on éprouve, lorſque le vieil Horace de Corneille répond : *Qu'il mourut*, & l'on voit ſenſiblement que le ſecond vers, par un détail inutile en ce moment, affoiblit le *grand* qui réſultoit de deux mots ſimples qui expriment un ſentiment très-noble.

Sur quoi je me permettrai d'obſerver que relativement aux bornes de l'intelligence des hommes, & aux deſir fréquent qu'ils ont de les franchir, le *vague* & le *vaſte* dans les idées & dans les choſes, produit aſſez ſouvent l'effet du *grand*, qui effectivement y ſemble compris. Le *vague* n'offrant pas de détermination préciſe à l'eſprit, & le *vaſte* n'offrant aux regards que des limites indéciſes & très-étendues ; il en réſulte une ſorte de *grand*, à la vérité indéterminé, mais qui eſt impoſant.

Ainſi, cette expreſſion frappante : *Un homme s'eſt rencontré*, en impoſe, parce qu'elle repréſente vaguement un homme qui, peut-être unique ſur la terre,

s'offre dans une circonſtance intéreſſante; de même une plaine très-étendue, la ſurface de la mer, qui ne ſemble bornée que par l'horiſon, le tems, l'eſpace, l'univers, la nature, tous ces mots & tous ces objets enfin qui n'offrent que des idees vagues, ont quelque choſe de *grand*.

Je reviens, de ces idées vaſtes qui pourroient m'égarer trop loin de mon ſujet, aux diſciples de la peinture, pour ajouter à ce que j'ai dit en général ſur le mot *grand*, quelques conſeils plus relatifs à l'art qu'ils veulent pratiquer.

L'exagéré, l'outré, le giganteſque, ſont les écueils que vous avez à craindre, lorſque vous deſirez de vous montrer *grands* dans vos ouvrages, & ces écueils ſont d'autant plus dangereux qu'ils ſe préſenteront à vous, & vous attireront, ſi votre génie n'a pas, pour ainſi dire, en lui-même, la véritable meſure de la grandeur qui convient aux moyens de votre art. Une figure plus petite que nature peut avoir le plus grand caractère, & un figure giganteſque court riſque, lorſque l'on manque de lui donner le caractère dont j'ai parlé, d'être d'autant plus imparfaite & d'autant plus ridicule, que ſes défauts frappent alors en raiſon de ſes dimenſions.

La figure outrée dans ſon attitude ou dans ſon expreſſion, ou dans ſes mouvemens, eſt bien loin de la grandeur dont nous avons parlé.

La colère du maître du monde s'exprime avec grandeur dans Homère par un ſeul mouvement des ſourcils.

Obſervez un petit homme: voyez-le démontrer ſon courroux; l'activité le rend ſouvent ridicule, comme

la peſanteur & la mal-adreſſe rabaiſſent, pour ainſi dire, le géant qui perd alors le caractère *grand* que ſembleroit devoir offrir ſa dimenſion

Ayez donc l'ame *grande*, ſi vous pouvez vous donner cette qualité ou cette dimenſion morale, & vos figures, vos compoſitions ſeront *grandes*. Il ſeroit aiſé de reconnoître que cette perfection de l'art eſt une de celles qui dépendent le plus du caractère de l'artiſte.

Il eſt vrai que j'ai eu tort peut-être de dire : ayez une ame *grande* ; car on ne ſe donne pas ce dont la nature ſeule s'eſt réſervé la diſtribution, qu'elle exerce avec une inégalité, dont on a trop ſouvent droit de ſe plaindre ; mais enfin ce qui eſt certain, c'eſt qu'un peintre qui eſt obligé de chercher hors de lui des modèles du *grand*, s'y trompe ſouvent, ou les imite mal.

Il trouvera plutôt la beauté dont il ne ſera pas doué, parce que la beauté a pour la laideur un attrait que la grandeur n'a jamais pour la petiteſſe à qui elle eſt plus ordinairement antipathique.

Soyez bien convaincus, pourroit-on dire à tous les hommes, que l'orgueil, & la vanité ſur-tout, ne ſont point la véritable grandeur.

Mais enfin, ſi, comme artiſte, vous n'êtes pas né *grand*, conſolez-vous ; ſur-tout ne croyez pas en impoſer par la vanité & par les dimenſions giganteſques de vos figures. On peut être vertueux, eſtimable, & même très-bon peintre, ſans avoir ce caractère *grand* dont traite cet article, & ſans entreprendre les ouvrages de peinture qui exigent principalement qu'on ſoit *grand*.

L'objet le plus eſſentiel dans les arts eſt de ne pas s'obſtiner à la prétention de paroître ce que l'on n'eſt pas. Les efforts qu'on perd pour acquérir une perfection

à laquelle on ne peut atteindre, privent même de celles qu'on a reçues de la nature. (*Article de M. Watelet.*)

GRANDIOSE (adj.) du mot *grandioſo*, employé par les artiſtes d'Italie. Ce terme qui appartient plus particulièrement à la peinture que le précédent dont il dérive, en emprunte auſſi en grande partie ſa ſignification. Cependant le mot *grandioſe* a un ſens qui ſemble moins déterminé. Il ſe dit d'une compoſition, d'une figure, même d'une ſeule tête, & déſigne, pour ainſi dire, l'apparence du grand, enſorte qu'on diroit, *cette eſquiſſe, ou l'ébauche de ce tableau a quelque choſe de grandioſe; cette tête à peine indiquée paroît grandioſe:* on dit dans le payſage, *un ſite grandioſe.* Le grand ſuppoſe l'ouvrage terminé, & exprime un jugement précis & abſolument déterminé. (*Article de M. Watelet.*)

GRANDIOSITÉ (ſubſt. fém.) La *grandioſité* ou le grand ſtyle, eſt comme l'obſerve M. Mengs, celui où le peintre a fait choix de grandes parties, en omettant les médiocres & les petites. Le viſage de l'homme, par exemple, eſt compoſé d'un front, de ſourcils, d'yeux, d'un nez, de joues, d'un menton, d'une barbe. C'eſt ce qui forme ſes grandes parties, & chacune en renferme beaucoup d'autres plus petites. Si le peintre ne cherche qu'à bien repréſenter les parties principales dont nous venons de parler, il aura un grand ſtyle; s'il s'arrête de même aux ſecondes, ſon ſtyle ne ſera que moyen ou médiocre; & lorſqu'enfin il deſcend dans les plus petits détails, ſon ſtyle devient petit,

meſquin, & même ridicule. On peut donc tomber dans le ſtyle meſquin en peignant une figure colloſſale ; de même qu'on peut avoir un grand ſtyle, en repréſentant de petits objets.

Or, comme la peinture ne ſert qu'à rendre l'apparence viſible des choſes, & même leur apparence viſible à une certaine diſtance du ſpectateur, elle aura atteint ſon but toutes les fois qu'elle nous donnera une idée claire, évidente, & qui ne fatigue point l'eſprit : voilà ce qui fait que le grand ſtyle eſt en même-temps le beau ſtyle.

Quelques peintres célèbres ſe ſont fait une fauſſe idée de la *grandioſité*, & ont cherché à y parvenir par des routes tortueuſes qui n'ont ſervi qu'à les en écarter. Michel-Ange, par exemple, auroit corrompu, par ſon aſcendant, le goût de ſon ſiècle, ſi Raphaël ne s'y fût pas oppoſé par ſon goût plus judicieux. Michel-Ange, pendant la longue durée de ſa vie, n'a jamais fait aucun ouvrage de peinture, de ſculpture, ni peut-être même d'architecture, avec l'intention de plaire, ou de produire la beauté, qu'il ne connoiſſoit pas, ſans doute ; mais ſeulement pour faire briller ſon ſavoir. On voit que, dans toutes ſes figures, il a cherché les attitudes les plus violentes, les plus forcées, ou celles qui étoient les plus propres à faire paroître ſes connoiſſances dans l'anatomie ; auſſi a-t-il fortement prononcé les muſcles & l'emplacement des os, comme s'il avoit craint que le ſpectateur n'eût pas reconnu ſon talent ſans ces formes lourdes & chargées. Cet artiſte croyoit cependant avoir un grand ſtyle, quoiqu'à la lettre il n'eût qu'un petit ſtyle, puiſqu'il le chargeoit de tant de détails qu'il auroit dû négliger.

Il ſuffit de voir ſon fameux jugement dernier, pour ſe convaincre de ce que je dis, & juſqu'où l'extravagance peut égarer un artiſte dans la compoſition de ſes ouvrages. M. Falconet a eu raiſon de dire que le célèbre Moyſe de Michel-Ange reſſemble plutôt à un forçat qu'à un légiſlateur inſpiré.

Ses ouvrages méritent pourtant d'être étudiés, pour ſe former dans la correction du deſſin & dans la connoiſſance de l'anatomie; mais en ſe rappellant toujours que ce ne ſont là que des moyens qui peuvent conduire au véritable but de l'art. (*Extrait des obſervations de M. le* CHEVALIER *AZARA, ſur le traité de Mengs, intitulé :* Réflexions ſur la beauté & ſur le goût dans la peinture).

GRAPPE DE RAISIN. C'eſt au célèbre Titien, dit-on, que l'art de la peinture doit les principes cachés qu'on donne à entendre aux artiſtes, par l'exemple de la *grappe de raiſin*. Le ſavant peintre que je cite, qui peut être regardé comme un des plus grands coloriſtes qui aient exiſté, en refléchiſſant ſans doute ſur l'accord de la couleur & du clair-obſcur, avoit obſervé que la dégradation des nuances & celle des effets de la lumière & de l'ombre, produiſent dans un petit eſpace, à l'égard des grains qui compoſent une *grappe de raiſin*, ce qu'ils produiſent d'une manière moins démontrée & plus difficile à appercevoir ſur les corps divers, qui, dans un plus grand champ, s'offrent ſans ceſſe à nos regards.

Titien ſe ſervit donc de cet objet de comparaiſon, pour développer ſes idées & pour rendre plus frappantes les inſtructions qu'il donnoit à ſes élèves. Dans

ces inſtructions, il leur faiſoit remarquer que chaque grain en particulier eſt l'objet d'une dégradation de lumière comme inſenſible & d'une dégradation de nuances extrêmement fines, à cauſe de la forme régulièrement ronde de chacun de ces grains, & qu'en même-tems, ces dégradations partielles ſont toujours ſubordonnées elles-mêmes à une dégradation plus étendue, qui a lieu ſur la *grappe* entière, regardée comme un ſeul corps: effet ſemblable dans ſes principes & ſes conſéquences à celui qui s'opère dans chaque grain en particulier.

De ces obſervations, tirées de la *grappe de raiſin*, il entroit ſans doute dans tous les détails qui ſont du reſſort de l'accord des grouppes & de l'harmonie du coloris & du clair-obſcur.

Nous trouvons l'application de ces loix qu'il connoiſſoit ſi bien, dans ſes ouvrages; mais il faut avoir déjà fait un chemin aſſez conſidérable dans l'art de la peinture par le raiſonnement & l'obſervation, pour être en état d'entendre ces leçons pratiques, de lire dans les tableaux des grands maîtres & d'en profiter. Rien n'eſt auſſi juſte que le conſeil qu'on donne aux artiſtes qui commencent leur carrière, lorſqu'on leur dit: *Voyez, étudiez les ouvrages de Titien, de Raphaël, de Vandick.* Ils cherchent à obéir ſans doute; mais s'il en eſt beaucoup qui regardent, il en eſt peu qui voyent. (*Article de M.* WATELET.)

GRAVER (v. act.) *Graver* en bois, en pierres fines, *graver* des médailles, *graver* à l'eau forte, au burin, en manière noire, à la manière du crayon, en gravure pointillée.

L'art de *graver* en médailles tient à la partie de la

ſculpture qu'on nomme bas-reliefs, & n'en diffère pas pour l'art. Celui de *graver* en pierres fines tient à la ſculpture en bas-relief & en ronde-boſſe. Le métier de ces deux genres de *gravure* ou de ſculpture en petit, appartient entièrement à la pratique.

La théorie de la *gravure* en bois eſt la même que celle de la *gravure* à l'eau-forte & au burin; en obſervant cependant que les procédés de la *gravure* en bois & la matière ſur laquelle elle opère, ne lui permettent pas toutes les fineſſes & toutes les reſſources qu'offrent la pointe & le burin opérant ſur le cuivre.

La théorie de la *gravure*, en manière noire, de la gravure colorée, de la *gravure* pointillée n'eſt pas différente de celle du deſſin. On ſe contentera d'en indiquer en peu de mots la manœuvre à l'article GRAVURE, & on ſe réſervera d'en parler avec l'étendue convenable dans le Dictionnaire de la pratique.

La théorie de la *gravure* dans la manière du crayon eſt bien ſimple, puiſqu'elle conſiſte à copier ſervilement les hachures & le grené du deſſin qu'on veut rendre. C'eſt donc dans le Dictionnaire de la pratique qu'on doit chercher les détails de ce métier.

Mais quoique la *gravure* à la pointe & au burin ne ſoit qu'une manière de deſſiner ou de peindre avec l'un de ces deux inſtrumens, ou avec ces deux inſtrumens combinés, cependant comme ils produiſent des travaux bien différens de ceux du crayon ou du pinceau, & que l'expérience & l'obſervation des artiſtes ont fait connoître quels étoient ceux de ces travaux qui convenoient le mieux aux différens objets, la théorie de cette gravure eſt devenue fort étendue. Nous allons en donner quelques détails, non pour éclairer les ar-

tiſtes, mais pour ſatisfaire ceux des amateurs qui ne ſont pas entrés dans une connoiſſance intime d'un art qui fait leurs plaiſirs.

Pour rendre ces détails intelligibles, il eſt néceſſaire de dire ici quelque choſe de la pratique.

La planche deſtinée à *graver* à l'eau-forte eſt entièrement couverte d'une couche très-mince de vernis noirci à la fumée. On ſe ſert pour *graver* ſur ce vernis de pointes d'acier ajuſtées à un manche de bois, gros à-peu-près comme une très-forte plume. Chaque trait de pointe doit enlever le vernis & laiſſer le cuivre à découvert ſur ſon paſſage. Ainſi ce qui ſera blanc dans l'eſtampe, conſerve ſur la planche le noir du vernis, & ce qui ſera noir a la couleur du cuivre que l'oppoſition du vernis rend très-brillante. Quand le travail eſt fini, on le fait creuſer plus ou moins par l'eau-forte. Ce n'eſt pas ici le lieu de parler de cette opération.

La *gravure* au burin opère ſur le cuivre nud. On commence ſeulement par tracer à la pointe ſur le vernis le contour, & les places des principales formes, des ombres & des lumières; mais on ne fait pas mordre ces traits à l'eau-forte, & on découvre le cuivre quand ils ſont entièrement placés. Ils n'y laiſſent qu'une trace légère, qui ſe perdra d'elle-même dans la ſuite du travail.

Le burin eſt une ſorte de lame épaiſſe d'acier, quarrée ou lozange, terminée en pointe, & coupant d'un ſeul côté. Elle eſt montée d'un manche de bois en forme de pomme, ou de champignon, qu'on coupe d'un côté pour que l'inſtrument avec ſon manche puiſſe ſe coucher à plat ſur le cuivre. Ce manche, quand on grave,

eſt appuyé contre le creux de la main, ou plutôt contre la partie intérieure de la main que touche le bout du petit doigt quand on le ferme ſans effort. Le pouce & le doigt du milieu preſſent & contiennent la lame du burin dont le doigt index couvre le dos. Cet inſtrument eſt pouſſé par l'os du bras.

Que cela ſuffiſe maintenant pour les moyens purement méchaniques de la *gravure*, & paſſons aux moyens de l'art.

La taille principale doit être tracée dans le ſens du muſcle ſi ce ſont des chairs que l'on *grave*, ſuivre la marche des plis ſi ce ſont des draperies, être horiſontale, inclinée, perpendiculaire ſuivant les differentes inégalités du terrein, ſi l'on a des terraſſes à *graver*. Comme on peut conſidérer des fabriques ſous deux dimenſions différentes, leur largeur & leur hauteur, on peut en établir la première taille horizontale ou perpendiculaire. Le ſens perpendiculaire doit être préféré dans les colonnes, parce qu'une colonne ayant bien plus de hauteur que de diamettre, doit être conſidérée plutôt comme un corps qui a de la longueur, que comme un corps qui a de la largeur, mais ſur-tout parce que ſi l'on préféroit de la *graver* ſuivant ſa dimenſion en largeur, on ſeroit obligé de tenir la taille concave vers la baſe, horizontale au milieu, & convexe vers le chapiteau, ce qui feroit un effet déſagréable à l'œil. C'eſt bien aſſez de recourir à ce moyen, quand le ton oblige de ſoutenir la première taille par une ſeconde. Mais comme, dans une compoſition hiſtorique, il eſt rare que l'on voye une colonne entière, le graveur peut ſouvent établir ſa taille ſuivant le diamètre de la colonne.

Il faut encore conſidérer qu'une fabrique peut être vue de face ou fuyante. C'eſt uniquement quand elle eſt vue de face que les tailles peuvent être horizontales; ſi elle eſt vue en fuyant, les tailles doivent ſuivre la ligne que leur preſcrit la perſpective & tendre au point de vue.

On peut obſerver dans la *gravure* des draperies que lorſqu'un pli eſt long & étroit, la taille principale doit ſuivre la longueur du pli en ſe reſſerrant à ſon origine; qu'elle doit tendre à la ligne perpendiculaire dans les plis tombans, & ſuivre la largeur des plis lorſqu'ils ſont amples. Une pratique contraire, & l'affectation de ne pas abandonner l'ordre des travaux une fois établis, dans les occaſions même où il y auroit eu de l'art à les quitter bruſquement, a répandu de la molleſſe ſur les eſtampes de Bloemart & de ſes imitateurs. Ce ſont les graveurs qui ont employé le mêlange de la pointe & du burin, & ſur-tout Gérard Audran, qui, par leur exemple, ont détourné de ce procédé vicieux, même les graveurs au burin pur.

Quelques eſtampes d'Auguſtin Carrache, entr'autres ſon Saint-Jérôme, peuvent donner de ſavantes leçons pour l'art d'établir les premiers travaux des chairs.

Quelquefois, dans les chairs d'hommes, la taille principale peut ſuivre, ſur-tout vers le contour, la longueur du muſcle. Ce travail un peu roide, & dont il ne faut pas abuſer, exprime bien la force de l'action.

Dans les racourcis la taille doit ſuivre le ſens que lui impoſe la perſpective; quand un membre fuit par le trait, il ſeroit ridicule qu'il avançât par le travail.

Les principes que nous venons d'établir ne ſont pas toujours bien évidemment ſuivis dans les eaux-fortes

de peintres ; mais les licences agréables que ſe ſont permis quelques artiſtes ne ſont pas des règles. De ce que Benedette, Rembrandt, & même la Belle ſe ſont permis de jouer avec la pointe, parce qu'ils prévoyoient tous les agrémens qui réſulteroient de ce jeu, on ne conclura pas que l'art doive toujours être traité comme un ingénieux badinage. D'ailleurs en obſervant bien leur travail, on verra que les règles y ſont moins enfreintes que diſſimulées.

On ſentira, ſans qu'il ſoit beſoin d'en avertir, que les travaux des premiers plans devant être plus nourris que ceux des plans reculés, les ombres plus fortes que les demi-teintes, les terraſſes plus brutes que les chairs & les draperies, il ne faut pas tracer l'ouvrage entier d'une même pointe, que certains travaux demandent à être tracés d'une pointe plus forte, d'autres d'une pointe plus déliée.

Sans nous arrêter à l'exemple de Mellan, & à celui de pluſieurs graveurs en petit, on peut dire généralement qu'un ſeul rang de tailles ne ſuffit pas à rendre tous les tons qui doivent entrer dans une eſtampe. La première doit ſouvent être croiſée d'une ſeconde, & quelquefois même d'une troiſième & d'une quatrième. Delà réſultent différens grains dont les objets reçoivent la variété qui les caractériſe.

Quoiqu'on ne riſque guère d'établir des troiſièmes, & encore moins des quatrièmes à l'eau-forte, parce que l'acide de cette liqueur cauſeroit des accidens au vernis dans les endroits où il ſeroit ſurchargé de travaux, nous dirons cependant ici en paſſant que la ſeconde doit être plus écartée & plus fine que la première, la troiſième plus que la ſeconde, & la quatrième encore

plus. Quand il ne s'agit que de ſacrifier entièremen une partie, en ſorte que les travaux n'en pourront être diſtingués, il devient inutile de ſuivre ſcrupuleuſement cette règle.

Dans les travaux des chairs, la première & la ſeconde doivent former par leurs ſections plutôt des lozanges que des quarrés. Le quarré ſera réſervé pour les matières inflexibles, comme la pierre. Le demi-lozange, ou même le lozange parfait, conviennent mieux à la molleſſe de la chair. Les chairs de femmes étant plus délicates doivent donc tendre plutôt au lozange parfait, & celles d'hommes approcher davantage du quarré. Il eſt à-propos d'éviter le lozange parfait, & à plus forte raiſon le lozange outré, dans les parties qui doivent être pouſſées à un ton vigoureux, parce qu'il faudroit trop de petits travaux pour éteindre le blanc que ce grain laiſſeroit.

Après avoir ébauché à la pointe les ombres des chairs par des travaux nourris & profonds, & les demi-teintes par des travaux plus légers, & ſouvent par une ſeule taille, on a beſoin d'un travail plus léger encore pour parvenir doucement à la lumière. Ce travail conſiſte en points. On peut le prendre d'un peu loin, le commencer par des points longuets en forme de tailles interrompues, & le terminer par des points ronds. On peut, ſuivant que le goût l'inſpire, & que la chair qu'on veut traiter eſt plus ou moins délicate, tracer les points longs en lignes droites, ou leur faire décrire de foibles courbes.

Un graveur très-juſtement célèbre, M. Cochin, a conſeillé de ranger les points ronds avec beaucoup d'ordre, parce que l'épaiſſeur du vernis, occaſionnera

toujours dans cet ordre de foibles dérangemens qui les éloigneront assez de la froide regularité. On les rangera donc, suivant son conseil, comme les tailles dont ils sont la continuation, & on aura soin qu'ils ne soient pas les uns au-dessus des autres, mais que chaque point d'une taille ponctuée réponde à un blanc de la taille ponctuée supérieure & inférieure.

Cependant si l'on veut, comme Gérard Audran en a laissé des exemples, traiter quelques parties en points empâtés, on pourra, dès l'eau-forte, établir des points sans ordre, qui n'auront d'autre fonction que celle de peindre. Des points plus nourris seront empâtés par d'autres plus légers & moins profonds. Ce premier travail pourra n'être pas agréable par lui-même; mais il sera facile, en terminant, de le nétoyer & d'achever de le peindre par un mêlange d'autres points au burin & à la pointe sèche. Ce procédé peut avoir ses agrémens & ses avantages. Il est du nombre de ceux qu'on ne doit conseiller aux artistes de suivre ni d'éviter, parce que, dans ces choses indifférentes par elles-mêmes, & qui doivent tout leur mérite à l'art de ceux qui les employent, chacun a sa manière d'opérer qui lui est propre, & réussiroit moins s'il vouloit en changer.

Comme les draperies sont des substances qui ont de la molleſſe, le grain lozange semble sur-tout leur convenir. On peut donc en tenir les tailles encore plus lozanges que sur les chairs, sur-tout dans les parties qui ne sont pas plongées dans une ombre obscure. C'est la méthode qu'a suivie dans plusieurs de ses ouvrages Jacques Frey, imité par Wagner, & de nos jours par MM. Strange & Bartolozzi. L'agrément

de ce travail a été preſque généralement ſenti, & la plupart des graveurs modernes l'ont adopté. On voit que les Drevets avoient reconnu tout l'avantage de ce grain, & on peut le remarquer ſouvent dans leurs ouvrages. Edelinck & Nanteuil ont été plus prodigues du quarré; mais ce n'eſt point à cet égard qu'ils méritent d'être préférés à leurs ſucceſſeurs. On ne riſque rien d'approcher du quarré dans les maſſes très-ſourdes, parce qu'il a plus de repos; mais quelque genre de travail qu'on employe pour les draperies, au moins doit-on toujours les *graver* par tailles ſouples & ondoyantes. Des tailles roides repréſenteroient plutôt du bois ou de la pierre que des étoffes.

Le linge veut être préparé d'une ſeule taille, plus fine & plus ſerrée que celles des étoffes qui ont plus d'épaiſſeur. Il ne faut pas ſe hâter de le couvrir d'une ſeconde, encore moins d'une troiſième; on doit chercher au contraire à l'approcher du ton autant qu'il eſt poſſible avec une ſeule taille. Par cette méthode les tailles dont on le croiſera ne feront que le glacer, & conſerveront à ſes ombres de la tranſparence.

Il ſemble qu'en général le grain lozange, ou approchant du lozange, convient à toutes les parties tranſparentes ou refletées: & le grain approchant du quarré à toutes celles qu'on veut tenir d'une obſcurité ſourde & profonde.

Nous avons établi pour règle générale de la diſpoſition réciproque des tailles, que la première ſoit plus nourrie & plus ſerrée que la ſeconde, &c.: mais dans les parties fort ſourdes, & très-obſcures, une règle ſupérieure fait oublier celle que nous venons de rapporter; c'eſt d'employer tous les moyens d'éteindre

ce qui pourroit tenir de la lumière, & la manière la plus sûre d'observer cette loi, est de serrer & de nourrir presque également tous les travaux, & d'employer, s'il est possible, le quarré parfait, parce qu'il laisse moins de blanc que le lozange & le quarré long.

La pierre neuve & bien conservée exige des tailles d'un quarré parfait, & la seconde doit être égale à la première en force & en distance. Mais la vieille pierre, rongée en partie par le tems, contracte à sa surface une apparence de mollesse qui s'exprime par des travaux moins austères. Là se peuvent employer des tailles tremblantes, interrompues, des travaux grignotés, & quelquefois un badinage de pointe qui exprime la mousse dont cette pierre est couverte.

Le bois se prépare par une taille longue qui en suit les fibres, moins parfaitement droite, moins ferme, moins régulière que pour la pierre. Les brisures & les fibres du bois s'expriment par des tailles plus serrées, les nœuds par des tailles tournantes; la seconde peut être lozange ou quarrée sur la première, mais elle doit toujours être moins serrée.

Des tailles courtes, fort tremblées, souvent interrompues, se changeant souvent en points irréguliers, inégaux entr'eux, qui suivent quelquefois les tailles, & quelquefois les contrarient, tels sont le travaux qui conviennent aux chaumières, aux masures, aux cabannes rustiques. Ils doivent dominer dans les parties de demi-teinte & de reflet, & s'il faut qu'ils soient couverts de secondes tailles, elles participeront au même genre, couperont quarrément les premières, & seront assez écartées pour ne servir que de glacis. On se

rapprochera du quarré parfait dans les fortes ombres.

Comme la terre eſt encore plus molle que la ſubſtance des chaumières, elle ſera gravée d'un travail encore moins ferme ; plus brut, plus inégal. On ne riſquera rien d'outrer ici le lozange ; tous les petits travaux qu'on employera pour en éteindre les blancs n'imiteront que mieux la molleſſe de la terre. Ce ſeront auſſi des travaux très-lozanges qui formeront les maſſes d'ombre dans le feuillé des arbres ; on y rappellera quelques-uns des travaux qui, ſur les lumières, caractériſent ce feuillé. Dire ce que doivent être ces travaux ſuivant les différentes eſpèces d'arbres, & les différentes formes de leurs feuilles, ce ſeroit vouloir donner par écrit une leçon qui ne peut être priſe avec fruit que par l'étude de la nature & l'obſervation des tableaux des plus habiles payſagiſtes. On peut avertir du moins qu'on ne s'en acquittera jamais bien qu'avec une grande liberté. C'eſt-là ſur-tout qu'on ne peut rendre que par d'adroites indications l'ouvrage de la nature ou celui de ſes copiſtes, & qu'on s'en écartera d'autant plus qu'on voudra les ſuivre plus ſervilement.

Les cheveux ſe gravent par maſſes ; quelques poils voltigeans, de petites maſſes détachées des grandes, en marquent la légèreté. L'affectation de multiplier les poils voltigeans, comme l'a fait Maſſon, nuiroit à cette légèreté, parce que la gravure, quelle que ſoit la fineſſe de ſes travaux, donneroit toujours trop de groſſeur à ces poils.

Les crins des chevaux, lorſque ces animaux ſont en bonne ſanté & proprement entretenus, offrent une ſurface ſi lice qu'on doit en négliger les détails, excepté à la queue, à la crinière &c. On grave donc le cheval

ſans avoir égard aux crins liſſes dont la peau eſt couverte. Mais il n'en eſt pas de même des animaux à long poil, ou à laine friſée. On ne les gravera jamais mieux qu'à l'eau-forte, parce que le travail de ces poils demande une liberté, une ſorte de badinage, une indication ſpirituelle, à laquelle ſemble ſe refuſer la marche grave du burin.

Les plumes exigent des travaux légers, propres & brillans. Si la proportion eſt un peu grande, le burin s'en acquittera mieux que l'eau-forte ſur-tout vers les lumières. Il y a cependant des plumes flexibles, friſées, jouantes, telles que celles de l'autruche, & même celles de la queue des cocqs, qu'on ébaucheroit à l'eau-forte avec plus de ſuccès. Quelque procédé que l'on ſuive, il ne faut jamais ſe hâter de les couvrir de ſecondes.

Les métaux demandent un travail ferme & brillant comme eux-mêmes. C'eſt encore une des parties que réclame le burin.

La légèreté des nuages, leurs formes capricieuſes, leur molleſſe, ſeront mieux exprimées par l'eau-forte. Sur-tout il ne faut pas pour cette partie conſulter les eſtampes d'Annibal Carrache, de Villamene, de Golzius, de Muller. Les nuages y reſſemblent à des outres pleines de liqueur. Il faut éviter, ainſi que dans les draperies, les formes qui reſſembleroient à des figures groteſques d'hommes ou d'animaux, à des têtes grimaçantes, &c.

Les eaux tranquilles ont l'éclat d'un miroir & ſe gravent de même; on peut donc les réſerver pour le burin. Sa fermeté rendra bien auſſi l'apparence des

longues vagues de la mer ; un léger travail de pointe en exprimeroit mieux l'écume.

C'eſt à l'eau-forte à rendre les tiges noueuſes des arbres, les briſures de leurs écorces, les mouſſes dont elles ſont couvertes ; la légèreté des feuilles. Cependant Sadeler & d'autres graveurs au burin ont exprimé ces détails avec ſuccès.

En général, dans quelqu'objet que ce ſoit, les lumières & les demi-teintes qui les avoiſinent doivent être peu chargées de travail, & exécutées d'une pointe fine & coupante. On peut l'y faire badiner quelquefois, pour tempérer le ſérieux des autres travaux. C'eſt un conſeil que donnoit un très-habile graveur, Nicolas Dupuis, & il le tenoit de Duchange, qui s'étoit formé lui-même à l'école de Gérard Audran.

Dans les corps arrondis, les tailles, en s'approchant du contour, doivent elles-mêmes s'arrondir. Il faut, ainſi que la forme qu'elles expriment, qu'elles ſemblent ſe continuer dans la partie que le ſpectateur ne voit pas, mais qu'il pourroit voir s'il lui étoit permis de tourner autour de la figure qui eſt ſuppoſée de relief. On trouve des exemples contraires dans de bonnes eſtampes ; mais les bons ouvrages ont leurs défauts.

Les troiſièmes tailles ſont deſtinées à achever de peindre, à colorer, à éteindre, à ſacrifier. Nous avons dit qu'on les réſervoit ordinairement pour le burin Il y a cependant des parties qui demandent un travail fort brut & une teinte très-vigoureuſe ; c'eſt là qu'on peut braver les accidens de l'eau-forte : ils contraindront l'artiſte, même timide, à pouſſer ſon ouvrage entier à un haut ton de couleur, & deviendront heureux quand la planche ſera terminée. Les bonnes eaux-fortes des

peintres peuvent inſpirer aux graveurs une audace louable.

L'air interpoſé entre l'œil du ſpectateur & les objets éloignés, efface les contours de ces objets, en détruit les détails, & ne laiſſe plus appercevoir que les maſſes enveloppées de vapeurs. C'eſt ce que le graveur doit obſerver, & ces maſſes indéciſes ſeront heureuſement avancées par le travail de la pointe. Les tailles ne ſuivront pas les tournans des objets, mais elles ſeront établies par couches plattes. Une tour à pluſieurs côtés, une tour ronde, font le même effet à une grande diſtance : cet exemple ſeul prouve aſſez que les travaux qui arrondiſſent ſeroient déplacés ſur les plans reculés. On ne peut prendre, à cet égard, de meilleurs modèles que les eſtampes de Gérard Audran.

Il donne auſſi l'exemple de reſſerrer d'autant plus les travaux que les plans s'éloignent davantage. Chez lui les premiers plans ſont gravés en tailles fort nourries ; elles s'affoibliſſent & ſe reſſerrent à meſure que les plans gagnent le fond de la ſcène. Ce procédé eſt le plus généralement ſuivi ; mais d'habiles graveurs n'ont pas craint de s'en écarter. De bonnes raiſons peuvent empêcher de les prendre en cela pour modèles ; d'autres raiſons, bonnes elles-mêmes, doivent empêcher de les condamner.

Il eſt bien vrai que des travaux larges & nourris conviennent bien au pinceau fier & coloré qui peint les premiers plans, & que la perſpective linéale ſemble ordonner que les tailles, en fuyant, ſe ſerrent davantage, comme la perſpective aërienne ordonne qu'elles ſe dégradent de force & deviennent toujours plus légères.

Mais on peut faire une autre obſervation ; c'eſt que, ſur les premiers plans, les formes ſont plus détaillées, parce qu'un moindre volume d'air interpoſé entr'elles & l'œil du ſpectateur, permet de les voir plus nettement; or, tel détail qui mériteroit d'être conſervé ne pourra l'être, ſi l'on ne ſerre pas les travaux de ces premiers plans.

Suppoſons par exemple qu'on ſe propoſe de graver une main d'après un tableau où cette partie ſoit bien étudiée; ſuppoſons encore qu'elle ait ſept pouces de long dans le tableau, & qu'elle ſoit réduite à un pouce dans la gravure. Il ſera déjà bien difficile, dans cette réduction à un ſeptième, de conſerver les détails même les plus précieux : mais ſi l'on ne fait entrer que trois tailles dans une ligne, on ſent que la difficulté augmente, & va même juſqu'à l'impoſſibilité. Auſſi voit-on que les graveurs qui traitent le plus largement les chairs, reſſerrent leurs travaux ſur les extrémités, peut-être moins par réflexion, que parce qu'ils y ſont conduits par la multiplicité des détails.

Il faut encore obſerver que le plus grand vice de la gravure conſidérée comme une manière de peindre, c'eſt d'être obligée de laiſſer des blancs entre ſes travaux : ces blancs ont, par oppoſition, d'autant plus de force, que les tailles ſont plus profondes & plus nourries; c'eſt donc ſur les premiers plans qu'ils pétillent davantage : mais plus les travaux ſeront ſerrés & moins ils laiſſeront de ces blancs entr'eux.

C'eſt ce qui a engagé d'anciens graveurs, tels que Hollar, Sompelen, & parmi les modernes, J. J. Flipart à ſerrer à-peu-près également tous leurs travaux; ſe contentant de nourrir ſeulement davantage ceux des

premiers plans. Ils ont à cet égard conſidéré les tailles comme une couleur, telle par exemple que l'encre de la Chine, & ils ont cru qu'il ſuffiſoit de tenir cette couleur plus ou moins vigoureuſe ſuivant l'indication des plans.

Avant que J. Ph. Lebas, artiſte qui a bien mérité de la gravure, eût fait contracter à ſes élèves l'habitude de graver à la pointe sèche les parties claires des ciels, méthode que ſon exemple a rendu générale, on écartoit ordinairement davantage les tailles pour rendre d'une teinte plus légère les parties d'un ciel clair les plus éloignées du ſpectateur, & les plus voiſines de l'horiſon : c'étoit encore la pratique de Vivarès, célèbre graveur de payſages. Il eſt donc prouvé, par cet exemple, que des travaux larges, mais tendres, peuvent fuir, & par la même raiſon, que des travaux ſerrés, mais vigoureux peuvent avancer, & que, par conſéquent, c'eſt par le ton qu'en gravure les objets s'avancent ou reculent, & non parce que les travaux ſont plus ou moins ſerrés.

Ce même Lebas, à qui l'on ne reprochera pas le défaut d'intelligence, avoit pour maxime de ſerrer les premières tailles, même ſur les plans avancés, pour donner à la gravure le repos du lavis.

Les principes que nous venons d'établir d'après la pratique des maîtres les plus eſtimés, doivent s'appliquer aux ouvrages à la pointe, qui ſeront terminés au burin. Les peintres qui ſe font un amuſement de la gravure à l'eau-forte ne s'attachent guère qu'à l'effet, & ſoumettent leur travail à peu de règles. Il réſulte ſouvent de leur licence, limitée par le ſavoir & par le goût, des travaux que les graveurs de profeſſion peuvent en-

vier, & qu'ils doivent même tâcher d'imiter à propos.

Des inégalités pittoreſques de travaux, des jeux de pointe inſpirés par le goût, ont une grace particulière dans les parties voiſines des lumières. Il ne faut donc pas admettre ſans interprétation ce qu'on lit dans l'ancienne Encyclopédie, article GRAVURE, que *les ombres admettent un travail ferme & plus rempli d'accidens & d'inégalités.* D'abord la fermeté du travail ſemble en exclure les inégalités. Enſuite comme les ombres exigent un grand repos, des accidens y ſeroient contraires puiſqu'ils détruiroient la tranquillité de la maſſe. Sans doute l'auteur de cet article a voulu dire que les inégalités, les accidens de l'eau-forte étoient ſans conſéquence dans les fortes ombres, parce que l'artiſte ſeroit toujours maître, en terminant, de rétablir le repos dans ces maſſes vigoureuſes, en les reprenant au burin, & y ajoutant de nouveaux travaux.

Quoique tous les genres de peinture aient été rendus avec ſuccès par les différentes manières de *graver*, ſoit à la pointe, ſoit au burin, ſoit en combinant ces inſtrumens, il faut cependant avouer que certains tableaux ſemblent demander le concours du burin & de l'eau-forte, que pour les uns l'eau-forte doit dominer, que pour d'autres le burin doit faire la plus grande partie de l'ouvrage, & que d'autres enfin paroiſſent exiger le burin pur. Sans doute, à l'aide du burin ſeul, on auroit pu *graver*, & bien *graver*, les batailles d'Alexandre; mais qui ne regretteroit pas que la gravure n'en eût point été préparée par la pointe d'Audran?

Tous les tableaux où dominent des objets que l'art exprime plutôt par une indication ſpirituelle que par une imitation préciſe de la nature, conviennent mieux

au travail ſpirituel de l'eau-forte. Tel eſt le payſage, puiſque tout le monde avouera qu'il eſt impoſſible à l'art de copier ſcrupuleuſement le feuillé des arbres, les accidens de leurs écorces, les brins d'herbe, les mouſſes, le ſable & toutes ſubſtances dont la terre eſt couverte ou compoſée.

Les animaux à longs poils, à laine friſée appartiendront à l'eau-forte par la même raiſon, auſſi bien que les vieilles fabriques, les ruines, &c. Le travail de la pointe doit dominer dans tous ces objets.

Comme la peinture d'hiſtoire doit être traitée d'un pinceau large & facile, que les petits détails des formes & des tons y ſont négligés, qu'elle rend tous les objets de la nature, & tous avec liberté, qu'elle eſt ennemie de ce fini extrême qui eſt le fruit d'un travail lent & pénible; il ſemble, malgré les beaux exemples contraires, que la gravure n'étant qu'une traduction de la peinture, c'eſt le mêlange de la pointe & du burin qui doit être conſacré à la grande hiſtoire. Cette manière a plus de moyens que le burin pur d'imiter la fière liberté de la broſſe; comme elle eſt plus facile, elle convient à la facilité qui brille dans la peinture de l'hiſtoire; plus prompte dans ſes opérations, elle permet à l'artiſte de conſerver quelques étincelles du feu de ſon auteur; enfin deux moyens combinés doivent mieux réuſſir qu'un ſeul à rendre dans un même ouvrage tout ce qui peut être l'objet de l'art de peindre. Je ſais combien eſt impoſant l'exemple des Bolſwert, des Pontius, des Worſtermann, qui ont traduit en gravure, à l'aide du burin ſeul, les chefs-d'œuvre de Rubens, & celui d'Auguſtin Carrache; celui des Edelinck, des Roullet, qui ont multiplié avec tant

de ſuccès ceux des grands maîtres de la France & de l'Italie : mais ſi pluſieurs de ces artiſtes ont imité avec le burin les travaux de la pointe, pourquoi n'emploieroit-on pas la pointe elle-même ? Et ſur-tout à préſent qu'on ſe feroit un ſcrupule d'animer le burin, & de lui donner une chaleur, un ragoût qu'on craindroit qui nuisît à ſon éclat le plus brillant, à ſa plus grande propreté, il eſt devenu moins convenable que jamais à la gravure de l'hiſtoire.

Je ne dois pas omettre ici ce qu'on lit à ce ſujet dans l'ancienne Encyclopédie, à l'article GRAVURE, parce qu'on pourroit encore le répéter ; car on peut remarquer que la vérité ſe communique avec peine, & que l'erreur eſt contagieuſe. « L'hiſtoire eſt l'objet » principal de la peinture, dit l'auteur de cet article. On » peut exiger, pour qu'elle ſoit traitée parfaitement » par un peintre, que toutes les parties de ſon art y » concourent ; que le *beau-fini* ſoit uni à la grandeur » du *faire*, à la perfection de l'effet, & à la juſteſſe » de l'expreſſion. Un tableau de cette eſpèce, s'il y » en a, pour être gravé parfaitement, doit être rendu » dans l'eſtampe par toutes les parties de la gravure. » Le burin le plus fin, le plus propre, le plus varié, » le plus ſavant ſera à peine ſuffiſant pour imiter par» faitement le tableau dont je parle. Le travail de l'eau» forte donneroit trop au haſard, & je crois qu'il » nuiroit à l'exécution ».

L'amateur qui a fait cet article avoit de grandes connoiſſances, mais il ne ſemble pas les avoir eu préſentes à l'eſprit au moment où il écrivoit ce paragraphe, & il faut avouer qu'il s'eſt trompé. Qu'entend-il, quand il dit que, dans un tableau d'hiſtoire, le

beau fini doit être uni à la *grandeur du faire* ? Comment n'a-t-il pas ſenti que cette grandeur de *faire* ſeroit détruite par un fini extrême, (car on ne peut ici entendre autrement ce qu'il exprime par un beau fini,) & qu'un tableau d'hiſtoire perdroit en effet du mérite qui lui eſt propre, au lieu d'acquérir une beauté nouvelle, ſi le peintre s'amuſoit à careſſer ſon ouvrage au lieu de le couvrir de feu ? Vouloit-il donc qu'un tableau d'hiſtoire, pour être parfait, fût exécuté avec la chaleur & la *grandeur du faire* de Rubens, & avec le *beau fini* de Vander-Werf ? C'eſt exiger deux qualités contradictoires, dont la dernière a ſon mérite quand elle eſt bien placée, mais qui ne convient abſolument pas au genre dont nous parlons.

En écartant, comme on le doit, de la peinture d'hiſtoire ce rendu précieux, voyons ſi elle a d'autres parties qui excluent la gravure à l'eau-forte. Le deſſin ſera-t-il du plus grand ſtyle, & de la plus grande pureté ? Gérard Audran a prouvé que la pointe pouvoit, auſſi bien que le burin, ſuivre les contours les plus purs. L'expreſſion ſera-t-elle de la plus grande force, de la plus grande vérité ? L'eau-forte en ébauchera très-bien le caractère, le burin ajoutera les derniers traits. Aura-t-elle l'harmonie du Corrège ? Duchange, en gravant le Corrège, a rendu cette harmonie par le mêlange de l'eau-forte & du burin. Aura-t-elle l'effet piquant des tableaux de Rembrandt ? Lui-même a démontré que cet effet pouvoit ſe rendre à l'aide de l'eau-forte & de la pointe sèche ; il peut donc ſe rendre, à plus forte raiſon, en y joignant le burin. Mais ſi dans le tableau ſi parfait que ſuppoſe notre auteur, il ſe trouve des fabriques ruſtiques, des palais ruinés,

ruinés, dont les débris ſoient couverts d'herbes & de mouſſe, de vieux arbres dont les troncs ſoient rongés par le temps, des moutons à laine friſée, des chèvres à long poil, des nuages tourmentés, des eaux écumeuſes, des terraſſes inégales, l'eau-forte qui, jointe au burin, a déjà pu rendre les autres objets, ſera néceſſaire pour ébaucher ceux-ci avec tout l'eſprit, tout le ſentiment qu'y a imprimés le pinceau.

L'auteur veut que le tableau dont il parle ſoit rendu par toutes les parties de la gravure. Mais comme l'eau-forte en eſt une partie conſidérable, comme cette partie, dans les objets auxquels elle eſt propre, ne ſauroit être complettement ſuppléée, elle ne doit donc pas être exclue; & c'eſt l'auteur lui-même qui a préparé cette conſéquence.

Il veut que ſon tableau ſoit gravé *du burin le plus fin, le plus propre, le plus varié.* Mais s'il eſt gravé du burin le plus fin & le plus propre, il ne ſera donc pas gravé du burin le plus large, le plus moëlleux, le plus libre, le plus ragoûtant; il ne le ſera donc pas du burin le plus varié.

« Le travail de l'eau-forte, ajoute-t-il, donneroit » trop au haſard ». Il auroit dû ſuppoſer qu'un graveur habile dans ſon art & dans le deſſin, n'ignore pas qu'elles ſont les parties où il peut abandonner en quelque ſorte ſa pointe à elle-même, & la laiſſer ſe jouer ſur le vernis; celles où il doit la contenir & ne lui permettre de tracer que des travaux purs, fermes & caractériſtiques, & celles qu'il doit réſerver au burin. On ne voit pas dans les belles eſtampes de Gérard Audran, dans celles de Duchange, de Cars, des Dupuis, de Deſplaces que l'eau-forte n'ait pas été

conduite par l'intelligence des artiſtes, & qu'elle ait produit des haſards malheureux; on voit au contraire que cette intelligence a réglé même les travaux qu'ils ſemblent avoir abandonnés au haſard.

Nous ne craindrons donc pas d'avancer que le mêlange de l'eau-forte & du burin convient en général à la gravure de la grande hiſtoire. Nous avons déjà vu comment devoit ſe diſpoſer le travail de l'eau-forte: voyons maintenant comment le burin doit le terminer.

Comme le burin ſe pouſſe avec la paume de la main, au lieu de ſe conduire avec les doigts, on ſent que ſa marche la plus naturelle eſt la ligne droite. La première difficulté qui ſe rencontre dans le maniement de cet outil, eſt donc de vaincre ſa roideur. Quand on a ſurmonté cette difficulté & qu'on eſt parvenu à lui donner de la ſoupleſſe, le plus grand danger eſt de ſe livrer au deſir de montrer ſon adreſſe en lui faiſant tracer des lignes circulaires.

C'eſt une ſuite de l'amour-propre de vouloir, dans quelque genre que ce ſoit, montrer qu'on eſt capable de faire ce que les autres trouvent le plus difficile. Au mérite de ſuivre la raiſon, on préfère le plaiſir d'étonner, & l'on abandonne le vrai beau pour ſe livrer au difficile. Dans les écrits, on recherche les expreſſions les moins naturelles, les tours les moins familiers, les idées les moins ſimples; dans la muſique on remplace par des traits le chant & l'expreſſion; dans la peinture, on affecte des poſes outrées, tandis que l'homme prend naturellement la poſition la plus commode; dans la gravure au burin, on ſe plaît à montrer qu'on peut faire ſuivre à cet inſtrument les chemins

les plus bizarres, tandis qu'il faudroit régler ſa marche ſur celle qu'indiquent les plans des différens objets.

L'artiſte ſage évitera ces affectations. Quoiqu'il n'ait pas négligé de ſe rendre le burin aſſez familier pour lui faire tracer les tailles les plus difficiles, il n'abuſera pas de cette aiſance, & quittera ſa taille commencée dès qu'elle ceſſera de convenir au plan qu'il doit ſuivre. Au lieu de s'obſtiner à prolonger la même taille, il changera de tailles ſuivant le ſens des muſcles, la marche des plis, &c. Il évitera cependant qu'une ſuite de travaux bruſquement abandonnés & voiſins d'une autre ſuite de travaux qui les contrarient, offre l'apparence d'une piece. Souvent il trouvera moyen de lier un plan à un autre plan, en reprenant & continuant la première taille de l'un, pour la faire ſervir de ſeconde à l'autre; quelquefois il ſe contentera de lui ménager l'office de troiſième.

Soit donc que l'on prépare une première taille à l'eau-forte, ou qu'on l'établiſſe au burin, c'eſt à la forme qu'elle doit exprimer à lui preſcrire le ſens qu'elle doit ſuivre, & la longueur qu'elle doit avoir en qualité de première. On trouvera preſque toujours moyen de la lier, de quelque façon que ce ſoit, aux ſuites voiſines de tailles. Dans les draperies, il eſt quelquefois de l'art de faire contrarier les travaux entr'eux, quand les plis ſe contrarient eux-mêmes au lieu de ſe ſuivre. La principale règle, en tout cela, eſt d'obéir à l'indication de la nature ou du tableau.

Les tailles courtes plaiſent dans les eaux-fortes, lorſqu'elles ſont établies par des artiſtes habiles, parce qu'elles deſſinent bien les plans. Cet avantage doit ſe retrouver dans la gravure au burin, & il a, dans l'art

trop d'importance pour qu'on doive en faire le ſacrifice à la vanité du métier. Le graveur qui manie bien le burin ne manquera jamais d'occaſions de montrer ce talent, & trouvera toujours moyen de placer raiſonnablement dans ſon ouvrage des ſuites de belles tailles.

Nous avons averti que le lozange outré ſe doit éviter dans l'eau-forte, parce que les ſections des tailles mordroient trop. On doit auſſi l'éviter au burin, parce que ces mêmes ſections forment toujours des taches noires, & que cette ſorte de combinaiſon de tailles laiſſe des blancs prolongés dans la forme d'un fer de lance; on ne peut effacer ces taches & éteindre ces blancs qu'en multipliant les travaux. Les travaux trop multipliés marquent l'embarras de l'artiſte; il y a de l'art à bien faire avec le moins grand nombre de travaux qu'il eſt poſſible.

Les chairs ébauchées à l'eau-forte, rentrées au burin, & accompagnées, ſuivant le beſoin, de ſecondes & de troiſièmes, ont beſoin d'être empâtées & conduites par cet inſtrument juſqu'à la lumière. Les demi-teintes les plus voiſines des lumières & les jours ſecondaires ſe traitent ordinairement, dans la manière moderne, avec des points longs, & s'empâtent avec des points ſemblables, mais plus légers & mis en entre-tailles. On rentre ces points du côté oppoſé à celui par lequel on les a établis, pour les empêcher d'être aigus. Souvent il faut achever de peindre avec des points faits à la pointe sèche ou à la pointe du burin. Il n'eſt pas toujours néceſſaire de mettre un grand ordre dans ces derniers travaux d'empâtement, mais ils doivent toujours avoir de la propreté.

On introduit quelquefois auſſi des points à la pointe sèche & au burin & de formes différentes, pour éteindre les blancs qui ſe trouvent dans les ombres & dans les plus fortes demi-teintes. Ce travail eſt accompagné d'une certaine molleſſe qui ne convient pas mal à la chair, & qui ne manque pas de ragoût. Mais il doit être inſpiré par le tableau. On fera ſouvent mieux de donner à l'ombre plus de fermeté en rentrant & nourriſſant les tailles juſqu'à ce qu'elles ſoient parvenues au ton néceſſaire. La première manière ſemble la plus propre à rendre un grand nombre de maîtres modernes de l'école Françoiſe qui ont cherché le ragoût; la ſeconde à rendre les tableaux des anciens maîtres de l'Italie qui ont plus recherché la fermeté. Puiſque la gravure eſt une manière de traduire, elle doit rendre la fermeté ou la molleſſe, l'auſtérité ou le ragoût des originaux.

Les étoffes groſſières ſeront bien rendues ſur les lumières & les demi-teintes par de petits travaux combinés de burin & d'eau-forte qui expriment la ſurface velue de ces étoffes; quelques-uns de ces travaux ſeront rappellés dans les ombres. C'eſt en cette occaſion qu'on pourra placer, juſques dans les parties obſcures des points de toute eſpèce, & des tailles courtes qui tiendront lieu de troiſième ou de quatrième, ou qui ſeront même capricieuſement placés. C'eſt là que les tailles des ombres, établies avec peu d'égalité, acquerront le repos néceſſaire à l'obſcurité par ce mêlange de travaux en déſordre.

Mais les étoffes de ſoie peuvent être réſervées au burin; ou ſi l'on prend le parti de les établir à l'eau-forte, les tailles doivent être fermes, propres, égales,

n'offrir aucun tremblement, & n'être pas trop mordues, afin que le burin puiſſe les reprendre comme s'il les créoit lui-même. On leur donne l'eclat de la ſoie en partie par le piquant des lumières, & en partie par le moyen des entre-tailles. Quelques graveurs, ſans recourir aux entre-tailles, ont ſu donner à leur travail tout l'éclat des matières brillantes.

On peut auſſi employer les entre-tailles pour les métaux polis; mais on rendra peut-être encore mieux leur fermeté par une ſeule taille ferme, nourrie & ſerrée: les lumières étroites & piquantes acheveront d'en exprimer le caractère.

Le verre eſt brillant comme les métaux; mais on exprime ſa tranſparence en le gravant d'un travail plus ſubtil, en laiſſant voir les ſubſtances qu'il contient, & en conſervant dans le travail quelques-unes des formes des objets qui ſont derrière lui, & qui s'affoibliſſent en proportion de l'épaiſſeur du verre.

Les eaux tranquilles ſe gravent par des tailles droites & horizontales. Les objets qui s'y peignent ſe repréſentent par des entre-tailles, par le renflement des tailles principales, & quelquefois par des ſecondes beaucoup moins ſerrées que les premières.

Les grandes lames d'une mer agitée s'expriment par des tailles qui ſuivent le ſens de ces lames. On y peut gliſſer des entre-tailles parce que la mer offre alors l'apparence d'un métal en fuſion. L'eſtampe de Balechou repréſentant une tempête eſt une bonne leçon pour cette partie, & elle a été ſuivie avec ſuccès par Woollet & d'autres habiles graveurs.

Quand on ſe propoſeroit même de graver une eſtampe au burin pur, il y a des objets qu'il ſeroit bon d'ébau-

cher à l'eau-forte ; tels ſont les brocards d'or, les contours des grandes fleurs des étoffes, les franges, les tapis, & à plus forte raiſon le feuillé des arbres & d'autres parties du payſage.

Les roches dures ſeront bien rendues par le burin ; les roches de pierres molles ſeront mieux caractériſées par l'eau-forte, que le burin lui-même doit imiter en les terminant.

C'eſt le tableau qui indique le procédé par lequel il ſera plus convenable de le graver. La manière libre d'un grand tableau d'hiſtoire indique au graveur l'emploi de la pointe, & ſemble lui preſcrire même d'avancer ſon ébauche à l'eau-forte. La manière fine, détaillée & très-terminée de certains tableaux de chevalet peut faire donner la préférence au burin pur, quoique ces tableaux repréſentent des ſujets hiſtoriques ; ſur-tout ſi l'auteur y a fait dominer les étoffes de ſoie, les métaux, tous les objets enfin qui ſemblent réſervés de préférence au burin, & principalement s'il a plus affecté le précieux que le ragoût du pinceau.

Le portrait eſt un genre particulier qui exige une manière de graver qui lui ſoit propre. Le peintre d'hiſtoire eſt cenſé être lui-même le ſpectateur d'une ſcène qu'il porte ſur la toile. Il eſt à une juſte diſtance de cette ſcène pour en embraſſer toutes les parties. Il n'eſt pas ſuppoſé aſſez près des figures pour ſaiſir tous les détails des traits qui forment la reſſemblance individuelle ; il ne voit bien que la phyſionomie, les traits caractériſtiques & l'expreſſion des affections de l'ame. Comme la diſtance efface les petits détails à ſes yeux, comme il les apperçoit moins que les maſſes, il peint largement & il doit être gravé de même. Ces

détails qu'il néglige ſont recueillis par le peintre de portraits ; ils lui deviennent précieux lorſqu'ils contribuent à la reſſemblance de ſon modèle ; il s'en tient aſſez près pour ne les pas laiſſer échapper, & voit ce que le peintre d'hiſtoire n'a pas dû appercevoir. Sa manière eſt donc moins large, parce qu'il voit moins largement les objets ; il diſtingue nettement des formes, des tons que le peintre d'hiſtoire eſt cenſé n'avoir par même apperçus ; il les porte ſur la toile, & il doit être gravé comme il a peint. Malgré les exemples de beaux portraits gravés avec ſuccès à l'eau-forte, on peut convenir que, pour rendre cette manière moins libre, le burin doit être préféré, parce que cet inſtrument eſt moins libre lui-même, & parce que ſa marche plus lente lui permet mieux de s'occuper des détails.

D'ailleurs, comme le peintre de portraits détaille & termine plus ſes têtes que le peintre d'hiſtoire, il ne ſeroit pas d'accord avec lui-même s'il ne terminoit pas auſſi davantage ſes draperies. Ajoutons, comme nous l'avons dit ailleurs, que le peintre d'hiſtoire, s'il eſt fidèle au coſtume, a rarement l'occaſion de vêtir ſes figures d'étoffes de ſoie ; mais le peintre de portraits a chaque jour occaſion de revêtir les ſiennes des plus belles étoffes, de repréſenter des métaux précieux, des broderies, des perles, des pierres fines, de riches ameublemens, & nous avons déjà dit que ces objets brillans ſont mieux traités dans leur caractère par le burin, dont la coupe eſt brillante elle-même, que par l'eau-forte.

Le graveur de portraits ébauche par plans, avec autant de ſoupleſſe que de préciſion, les parties ombrées de la tête, paſſe aux détails des demi-teintes, choiſit

un travail assez fin pour ne laisser échapper qu'un très-petit nombre de ces détails ; & comme il en trouve encore d'essentiels à la parfaite ressemblance sur les parties éclairées, il ne laisse de blanc que le point le plus vivement frappé de la lumière. Pour s'approcher par des nuances insensibles & harmonieuses de ce point lumineux, il grave ses demi-teintes les plus légères avec des points longs, &, s'il a besoin de les reprendre pour ajouter à leur couleur, il les rentre du même côté qu'il les a établis, ensorte que leur côté aigu se rencontre avec le travail qui est fait en tailles, & en est la continuation. Quelques-uns de ces points servent même d'entre-tailles aux travaux qui en sont les plus voisins, afin de ne point passer brusquement d'un travail à un travail tout différent. Ces points peuvent être regardés comme des tailles interrompues ; ceux qui composent une même taille laissent donc un peu de blanc entre eux ; & si le blanc laissé par une taille en points, se rencontroit avec le blanc de la taille qui est au-dessus, & de la taille qui est au-dessous, il en résulteroit une ligne blanche qui nuiroit à l'ouvrage. Il faut donc que ces points rentrent les uns dans les autres par *digitation*, c'est-à-dire, comme rentrent les uns dans les autres les doigts ouverts des deux mains, & que le milieu d'un point soit opposé à l'extrémité du point supérieur & du point inférieur, comme les briques se rangent *plein sur joint* dans l'appareil des bâtimens. Quoique, dans de très-belles estampes, ces points semblent établis avec une grande liberté, ils exigent beaucoup d'art.

Pour qu'il y ait de l'accord dans le travail, tous les accessoires doivent être gravés avec le même soin, la

même propreté que la tête, excepté dans les parties qui demandent à être sacrifiées. D'ailleurs la manière de les traiter rentre dans les principes que nous avons déjà établis. On observera seulement que tous les accessoires d'un portrait étant plus détaillés que ceux d'un tableau d'histoire, ils veulent être gravés d'une manière moins serrée. La manière large dont Frey, Wagner, MM. Strange, Bartolozzi, &c. ont traité les draperies, seroit peu convenable aux étoffes d'un portrait.

Quoique ce soit de la tête que nous avons parlé d'abord, ce n'est pas ordinairement par elle que commence le graveur. Il ébauche & avance auparavant les fonds, les accessoires, & réserve pour son dernier travail les chairs, les linges, les dentelles & les travaux les plus délicats. Ce procédé est même nécessaire; car s'il commençoit par graver les parties qui exigent le plus de finesse dans les travaux, il les ternitoit, les fatigueroit, les useroit même par le frottement de sa main, par celui de l'ébarboir, par le fréquent nettoyement de la planche, &c. Il arriveroit que, pendant le long travail de la gravure, les parties délicates seroient plus fatiguées par ces opérations répétées que par le tirage d'un millier d'épreuves. Il y a même des graveurs qui, par tous ces moyens, usent leurs planches avant qu'elles soient finies.

Ce que nous avons dit de la gravure des portraits, se rapporte à la pratique moderne que les graveurs appellent par excellence *la manière du portrait*, quoiqu'il puisse y avoir des manières non moins heureuses de le rendre. On sent, par les détails dans lesquels nous sommes entrés, qu'elle est voisine de la froideur: mais

les Bolſwert, les Vorſterman, les Pontius ou Dupont, les Pierre de Jode, les Hondius, ont gravé avec chaleur les plus beaux portraits de Vandyck. Inſpirés par les tableaux de ce maître faits avec le plus grand art, mais avec autant de feu & de facilité, ils laiſſoient la lumière large ſur la tête, & ſans compter, ſans careſſer leurs travaux, ils exprimoient la forme de la charpente, le mouvement des chairs, le chryſtalin des yeux avec autant de vérité que d'aiſance. On ne remarque pas s'ils ont fait de belle gravure; eux-mêmes ne paroiſſent pas s'en être occupés, & ils ont fait en effet de la gravure excellente, puiſqu'elle ſemble la plus propre à rendre ce qu'ils vouloient exprimer. On voit dans leurs portraits un caractère de vie, qui ſe trouve bien rarement dans ceux qui ont été faits avec un ſoin plus marqué. Ils ont employé quelques points longuets pour approcher des lumières, & ces points ſemblent placés avec négligence; mais ils peignent comme le pinceau. Leurs touches mâles & hardies animent tout. Les acceſſoires ſont traités avec la même liberté que les têtes, & conſervent de même le caractère qui leur eſt propre. Accordons, ſi l'on veut, qu'il faille avoir pour la foibleſſe du gros des amateurs, la condeſcendance de ne pas imiter entièrement ces grands maîtres; mais du moins leurs eſtampes devroient être ſouvent ſous les yeux des graveurs; & ſur-tout à préſent que la gravure ſe réfroidit de plus en plus, ces exemples deviennent chaque jour plus néceſſaires. On y voit les véritables beautés de l'art, & l'on gémit en penſant que, de nos jours, elles ſont ſi ſouvent ſacrifiées à la froide manœuvre du métier.

Ce n'eſt pas aſſez pour un graveur de ſuivre les con-

tours tracés dans le tableau qu'il traduit, & d'en exprimer les lumières & les ombres; il doit encore faire ſentir la couleur du maître, ſon pinceau, ſa couleur. Tout ſon travail doit changer quand il ceſſe de *graver* le même peintre. Il faut qu'on ne connoiſſe plus la manière du graveur, & qu'on reconnoiſſe celle du maître. Les travaux qui rendront bien un tableau de Raphaël, ne conviendront pas à *graver* un tableau du Corrége; Rubens ne doit pas être gravé comme les Carraches, Lanfranc comme Pietre de Cortone, ni Rembrandt comme le Titien. Enfin une eſtampe doit rendre le deſſin, l'eſprit & le *faire* du peintre.

Cette partie ſi importante de l'art eſt reſtée longtemps ignorée. On en doit la découverte aux artiſtes qui ont gravé les tableaux de Rubens ſous les yeux de ce maître, ou plutôt elle eſt due à ce maître lui-même qui dirigeoit leurs travaux & les forçoit à être peintres.

Auſſi ne ſe ſont-ils pas ſeulement attachés à rendre les dégradations des ombres aux clairs: ils ont encore fait la plus grande attention à cette partie du clair-obſcur ſi familiere à Rubens, par laquelle les couleurs propres aident à étendre la maſſe des lumières & des ombres, parce que certaines couleurs par leur éclat, tiennent de la nature de la lumière, & d'autres tiennent de la nature de l'ombre par leur obſcurité. Ainſi, dans les eſtampes de ces graveurs, tout ce qui eſt obſcur, tout ce qui eſt clair, n'eſt pas toujours de la lumière ou de l'ombre; c'eſt fort ſouvent la valeur de la couleur propre des objets repréſentés dans le tableau. On a donc eu raiſon de dire de leurs eſtampes qu'elles étoient des tableaux elles-mêmes, & qu'elles ren-

doient les couleurs ; non qu'en effet, avec du noir & du blanc, les auteurs de ces gravures aient pu faire du jaune, du bleu, du rouge ; mais parce qu'ils ont conſervé la valeur de ces couleurs différentes, enſorte que chez eux le noir n'eſt ſouvent que l'expreſſion d'une couleur vigoureuſe qui ſoutient & prolonge une maſſe obſcure, & le clair n'eſt que celle d'une couleur douce, qui étend & continue une maſſe lumineuſe.

Ils ſont les premiers qui aient employé ce bel artifice, &, quoiqu'on ſe ſoit attaché dans la ſuite à les imiter, il eſt rare que l'on ait eu le même ſuccès, & ils continuent d'obtenir les premiers rangs entre les grands coloriſtes. « Ces artiſtes, dit un amateur qui » fait honneur à l'Allemagne, M. Hagedorn, ces ar» tiſtes ſe ſont tellement diſtingués par leurs produc» tions, que celui qui voudroit écrire une hiſtoire de » la gravure pourroit commencer par ces chefs-d'œuvre » une époque dans l'art. N'eſt-il pas bien étrange que, » dans la peinture qui renferme la ſource des couleurs » locales, on confonde perpétuellement les notions » des couleurs ? Il faudra à la fin que le graveur, qui » n'a qu'une couleur pour rendre ſon expreſſion, donne » des leçons de coloris au peintre ».

En détaillant les procédés de la manière de *graver* à l'eau-forte, & de *graver* au burin, nous avons parlé de la pointe-sèche, troiſième manœuvre qui s'unit aux deux autres. Elle opère ſur le cuivre nud avec une pointe bien tranchante. Rembrandt en a fait un grand uſage ; mais comme il n'a pas divulgué ſon ſecret, il n'a pas eu d'imitateurs. En regardant bien attentivement certaines eſtampes du dernier ſiècle, on y reconnoît quelques travaux à la pointe sèche, mais ſi rares qu'on ne

les a pas même remarqués. Le premier qui, après Rembrandt, ait fait un grand emploi de ce moyen, & d'une manière propre à le combiner avec les autres parties d'une gravure ſoignée, eſt M. Lebas. Il s'en ſervoit pour les parties claires des ciels, des terraſſes & même des figures en petit.

Nous croyons nous être aſſez étendus ſur les travaux de la gravure qui porte le nom de *taille-douce*. Il paroît convenable d'en proportionner la largeur à l'étendue de la planche, ou du moins à la dimenſion des principaux objets. Cependant on a vu d'habiles artiſtes s'écarter avec ſuccès de cette convenance. On a des eſtampes d'après Rubens & Van-Dyck, dont les travaux ſont fins & ſerrés, quoique les figures ſoient d'une aſſez grande proportion. J. J. Flipart, dans ſa dernière manière, a traité de grands ſujets avec une gravure fine & ſerrée. Callot, le Clerc, qui gravoient de fort petites figures, n'affectoient pas des travaux très-fins, & l'on peut remarquer même que l'extrême fineſſe des travaux dont ſe ſont piqués en ces derniers temps des graveurs en petit, a fait beaucoup de tort à ce genre de gravure. Elle les a engagés à remplacer, par le fini froid & léché, l'eſprit qui doit animer ce genre. (*Article de M.* LEVESQUE.)

GRAVEURS. L'hiſtoire d'un art eſt celle des artiſtes qui l'ont profeſſé depuis ſon origine, & qui ont contribué à ſes progrès & à ſa perfection. Je crois donc que la meilleure manière de faire ici l'hiſtoire de la gravure, eſt de donner une notice chronologique des graveurs qui ſe ſont diſtingués par leurs talens, ou par l'invention de quelques procédés utiles aux progrès

de l'art, de marquer le caractère particulier de chacun d'eux considéré comme artiſte, de faire connoître, autant qu'il eſt poſſible dans un récit, les parties de l'art qui les diſtinguent les uns des autres.

On me reprochera peut-être d'avoir omis quelques graveurs qui n'ont pas eu moins de mérite que pluſieurs de ceux que j'aurai nommés; mais il eſt aſſez indifférent que j'aie gardé le ſilence ſur quelques artiſtes, pourvu que je n'aie oublié aucun de ceux, qui, par un caractère particulier de travaux ou de méthode, ont fait époque dans l'art. D'ailleurs, je me ſuis impoſé la loi de ne parler d'aucun *graveur* ſans avoir ſous les yeux au moins quelques-uns de ſes ouvrages, & l'on penſera bien que je n'ai pu me procurer des ouvrages de tous.

Comme il eſt peu d'artiſtes qui n'aient marqué par des ouvrages foibles le commencement & la fin de ſa carrière, & que pluſieurs même, dans le temps de leur plus grande force, ont fait des ouvrages négligés, le jugement que j'aurai porté ſur tel artiſte ne s'accordera peut-être pas avec telle eſtampe du même artiſte que le lecteur aura ſous les yeux, ou dont il aura conſervé le ſouvenir. Mais j'ai dû fonder le jugement que j'ai porté de chaque *graveur* ſur ſon caractère général, & non ſur quelques-uns de ſes ouvrages en particulier.

Je n'ai dû faire attention ni aux ouvrages foibles d'un homme habile, ni à quelques ouvrages par leſquels un artiſte généralement médiocre s'eſt élevé, comme par haſard, au-deſſus de ſa médiocrité ordinaire. Cependant je ne craindrai pas d'avouer qu'il peut m'être échappé certains ouvrages qui m'auroient fait porter de

leurs auteurs un jugement plus favorable que celles de leurs eſtampes qui me ſont connues. Si j'ai commis quelques-unes de ces erreurs, elles ne peuvent être qu'en petit nombre, & ne concernent pas les artiſtes du premier ordre.

Une notice chronologique des *graveurs*, ſervant à compoſer l'hiſtoire de l'art, s'accorde bien avec l'objet de l'Encyclopédie méthodique; mais en même-temps l'Encyclopédie a la forme d'un Dictionnaire, & le lecteur doit s'attendre à y trouver ſans peine ce qui fait l'objet de ſa recherche. J'ai donc cru, pour ſatisfaire à la fois à la forme lexique & à la méthode, devoir donner d'abord une table alphabéthique des *graveurs* dont je ferai mention. Chaque nom ſera ſuivi d'un chiffre qui rappellera à un chiffre ſemblable, dont le même nom ſera précédé dans la notice chronologique.

TABLE ALPHABÉTHIQUE

Des plus célèbres Graveurs.

Ch. Albert. (19)
Aldegraver. (13)
Aliamet. (147)
Altdorfer. (14)
Marc Antoine. (9)
P. Aquila. (106)
Auden-Aert. (113)
Ch. Audran. (48)
G. Audran. (104)
B. Audran. (110)
J. Audran. (111)
Aveline. (141)
Baldini. (6)
Balechou. (142)
Balliu (69)
Bauduin. (100)
Petre Sante Bartoli. (90)
Baudet. (49)
Beauvais. (123)
Beham. (12)
La Belle. (39)
Berghem. (82)

Corn. Bloemart. (47)
F. Bol. (73)
Bollwert. (66)
Boſſe. (41)
Boticello. (5)
Boulanger. (87)
Bourdon. (43)
Brebiette. (37)
N. de Bruin. (29)
Th. de Bry. (15)
Callot. (34)
Aug. Carrache (23)
An. Carrache. (24)
Cars. (132)
B. de Caſtiglione, (44)
Caylus (126)
Chaſteau. (55)
Chaſtillon. (96)
Chauveau. (46)
Chéron. (108)
F. Chéreau. (118)
J. Chéreau (127)
Le Clerc. (93)
Cochin père. (124)
Mic. Corneille. (102)
Corn. Cort. (18)
A. Coypel. (109)
Daullé. (137)
Deſplaces (120)
Mich. Dorigny. (79)
N. Dorigny. (107)
Drévet père. (115)
Drevet fils. (130)
Duchange. (112)
Ch. Dupuis. (121)
N. Dupuis. (129)
A. Durer. (8)
Van Dyck. (35)
Edelinck. (104)
Le Febre. (99)
Ferroni. (116)
Finiguerra. (4)
Flipart. (144)
Frey. (119)
Corn. Galle. (22)
Gaultier. (30)
Geſſner. (149)
Ghiſi. (16)
Gillot. (117)
Goltzius. (26)
Hainzelman. (56)
Hollar. (38)
Hondius. (67)
Hortemels. (128)
Mag. Hortemels. (127)
Houbracken. (131)
Huret. (77)
P. de Jode. (59)
Konnick. (76)
Laireſſe. (98)
Lanfranc. (31)
Jac.-Ph. Lebas. (143)
Luc de Leyde. (10)
Lievens. (75)
Loir. (97)
Cl. le Lorrain. (36)

J. L. le Lorrain. (146)
Lutma. (78)
Luyken. (103)
Mantegne. (7)
C. Maratte. (83)
Maſſon. (91)
Iſraël Van-Mechelen. (2)
Mellan. (70)
Mitelli. (85)
Morin. (86)
J. Muller. (27)
Nanteuil. (88)
Natalis. (50)
Oudry. (122)
Pentz. (11)
Perelle. (94)
Perier. (33)
Peſne. (81)
Petits-Maîtres. (11, 12, 13, 14, 15.)
Picard le R. (89)
B. Picard. (114)
Piraneſe. (139)
Pitau. (54)
Pitteri. (138)
F. Poilly. (53)
P. Pontius. (65)
Le Potre. (45)
Rembrandt. (72)
Sal-Roſa. (42)
Rota. (17)
Roullet. (58)
Rouſſelet. (51)
Ryland. (148)
Les Sadeler. (21)
Schmidt. (140)
Schoen. (1)
Van Schuppen. (105)
Schut. (32)
J. Silveſtre. (80)
Simonneau. (95)
Snyers. (68)
Spier. (57)
Sompelen. (61)
Soutman. (60)
Cl. Stella. (92)
Subleyras. (133)
Suyderoef. (62)
Tempeſte. (20)
P. Teſta. (40)
C. Teſta. (40)
Thomaſſin. (125)
Thourneyſen. (71)
Vallet. (52)
Villamene. (25)
Vivarez. (136)
Van-Uliet. (74)
Van Voerſt. (63)
Vorſterman. (64)
Wagner. (135)
Watelet. (145)
Wierx. (28)
Corn. Wiſſcher. (84)
Wolgemuth. (3)
Wollet. (150)
Worlidge. (134)

NOTICE CHRONOLOGIQUE

Des principaux Graveurs, depuis l'origine de l'Art, ou HISTOIRE DE LA GRAVURE.

Long-temps avant que la *gravure* en eſtampes fut connue, les orfévres gravoient au burin des figures & des ornemens ſur leur argenterie, & les armuriers ornoient les armes de travaux au burin. Ce n'eſt donc pas de la *gravure* elle-même qu'il faut chercher l'origine; elle ſe perd dans la nuit des temps; mais ſeulement de l'art d'en tirer des épreuves.

(1) Le plus ancien graveur qui ait tiré des épreuves de ſes ouvrages, & dont le nom ſoit parvenu juſqu'à nous, eſt *Martin* SCHOEN, qu'on appelle auſſi *Beau Martin de Colmar.* Il étoit à la fois orfévre, peintre & graveur. Il quitta Culmbach, lieu de ſa naiſſance, & vint s'établir à Colmar où il mourut en 1486. Il n'eſt pas vrai, comme on l'a pluſieurs fois répété, qu'il ait été le maître d'Albert Durer: il venoit de mourir, quand le père d'Albert voulut lui envoyer ſon fils. Ses eſtampes ont été vraiſemblablement gravées depuis 1460 juſqu'à l'année de ſa mort.

« Son outil eſt formé, dit M. Huber. Sa mort de » la Vierge offre de l'entente dans la compoſition & » de l'expreſſion dans les figures. Rien de plus délica- » tement travaillé qu'un chandelier qui eſt placé ſur » le devant de l'eſtampe, & dont la baſe eſt ornée » de petites figures d'un fini extraordinaire. »

Cette liberté d'outil, ce fini précieux feroient ſeuls ſoupçonner que les ouvrages de *Schoen* ne ſont pas

les premiers eſſais de l'art ; & l'on ſait en effet qu'il a copié une paſſion d'après un autre graveur plus ancien que lui & qui mettoit un F & une S dans ſon chiffre. C'étoit vraiſemblablement ſon maître, &, en le ſuppoſant ſeulement de dix années plus ancien que ſon élève, la gravure d'eſtampe en Allemagne remonte à l'année 1450. Sandrart a connu une eſtampe qui porte la date de l'année 1455, & dont l'auteur a pour chiffre une S dans une H.

L'auteur du livre intitulé : *Idée générale d'une collection complette d'eſtampes*, imprimé à Leipſic en 1771, parle d'un graveur plus ancien que *Schoen*. Ses pièces ſont, dit-il, très-gothiques, auſſi bien que les caractères qui lui ſervoient de chiffre, & dans leſquels on trouve un B. & une S. On a interprété ce monogramme *Barthélemy Schoen*, & on a fait de ce *Barthélemy* un frère aîné de *Martin*. Le même écrivain connoît une pièce qui lui ſemble plus ancienne que toutes les précédentes, & qui repréſente la Sybille montrant à l'Empereur Auguſte l'image de la Vierge-Marie dans les airs. On voit dans le fond la ville de Culmbach & le château de Blaſſenberg ; ce qui fait conjecturer, non ſans une forte vraiſemblance, à l'auteur dont nous parlons, que la gravure en eſtampes a pris ſon origine à Culmbach, & il fixe cette origine à l'année 1440. Il ſeroit facile de la reculer par conjecture, & il ſeroit impoſſible de la rapporter à des temps plus récens.

Que des orfévres, habitués à graver au burin ſur leurs pièces d'orfévrerie, ſe ſoient enfin aviſés de tirer des épreuves de leurs ouvrages, cela n'a rien que de vraiſemblable. Un papier humide, & mis en preſſe

par haſard ſur leur travail, peut les avoir conduits au procédé de l'impreſſion des eſtampes. Mais que la gravure en eſtampes ait été inventée par un berger à qui ſon état ne pouvoit inſpirer aucune idée relative à cet art, c'eſt ce qui n'a pu être imaginé que par l'amour du merveilleux, & ce qu'on trouve pourtant dans un livre ſur l'excellence de la nation Allemande dont l'auteur eſt Mathias Quadt de Kinkelbach. Il raconte que l'invention de la gravure eſt due à un berger des environs de Mons, & que ſes figures, quoique traitées avec dureté, ſemblent plutôt avoir été faites d'après nature que d'imagination. Il donne à ce berger le nom de F. *Von Bocholt*.

Comme il exiſte en effet des eſtampes marquées F. V. B. on ne manque pas de les donner pour des ouvrages du berger *Von Bocholt*. Mais ces caractères ſont en capitales italiques, & l'on doute avec raiſon qu'il y ait en Allemagne aucune inſcription du quinzième ſiècle qui ne ſoit pas en caractères gothiques.

On a bien prétendu trouver auſſi la même marque en lettres gothiques; mais il eſt très-vraiſemblable qu'on a pris un J pour un F, erreur facile dans ce caractère, & que les eſtampes du prétendu berger Von Bocholt, ſont d'Iſraël van Mecheln, qui demeuroit à Bocholt, & qui a marqué pluſieurs de ſes ouvrages du nom de ſa demeure.

(2) Il y a eu deux ISRAEL VAN MECHELN, le père & le fils, qui tous deux ont gravé. Le fils eſt mort en 1523. Le père a pu commencer à graver vers 1450. Le fils a été contemporain d'Albert Durer, que l'on prétend même qu'il alla viſiter à Nuremberg.

Quelquefois des brocanteurs ont ajouté à des eſtampes

le chiffre F. V. B. pour les vendre comme des ouvrages du faux berger Bocholt. L'auteur de *l'Idée d'une collection complette d'eſtampes* a vu la pièce de Saint-Antoine, ouvrage de Martin Schoen, portant cette ſupercherie.

(3) Entre ces anciens graveurs, il ne faut pas oublier *Michel* WOLGEMUTH, parce qu'il fut le maître d'un artiſte célèbre, Albert Durer. Il étoit peintre & graveur, & marquoit ſes ouvrages d'un W. Il eſt né à Nuremberg en 1434 & eſt mort dans la même ville en 1519. Il peut avoir connu l'inventeur de la gravure & en avoir reçu des leçons.

Les Italiens prétendent à la gloire d'avoir inventé cet art. Comme il y avoit alors très-peu de communication entre l'Italie & l'Allemagne, on peut aiſément ſuppoſer qu'aucune des eſtampes gravées dans l'une de ces contrées ne fut d'abord connue de l'autre. Il n'eſt donc pas contraire à la vraiſemblance que la gravure trouvée en Allemagne vers 1440, ait été trouvée de nouveau en Italie vingt ans après. Ainſi les deux peuples qui ſe diſputent la gloire de cette invention doivent peut-être la partager. C'eſt ainſi que les Européens peuvent avec raiſon ſe glorifier d'avoir inventé l'art de l'imprimerie, quoiqu'elle ait été inventée longtems auparavant par les Chinois.

(4) C'eſt à MASO FINIGUERRA, orfévre de Florence, que les Italiens attribuent l'invention de la gravure en eſtampes. Il avoit coutume de tirer en pâte de terre ou de ſouffre l'empreinte de ſes gravures, & il s'apperçut que le noir qui étoit reſté au fond des tailles s'imprimoit ſur ces pâtes. Il eſſaya de tirer de ſemblables impreſſions avec du papier humide, en le

preſſant à l'aide d'un rouleau ou d'un inſtrument liſſe, & il réuſſit. D'autres prétendent qu'une blanchiſſeuſe poſa, ſans y faire attention, du linge humide ſur une gravure de Finiguerra; que le linge, par ſon poids, fit l'office d'une preſſe, & qu'en le relevant, on trouva ſur la partie qui avoit touché la gravure une empreinte ſemblable à un deſſin fait à la plume. Ce haſard, ajoute-t-on, donna l'idée à l'orfévre de renouveller cette expérience avec du papier, & elle eut le ſuccès qu'il devoit en attendre. On n'eſt pas bien certain que Finiguerra ait tiré lui-même parti de ſa découverte, & il ne reſte aucune eſtampe qu'on puiſſe aſſurer qui ſoit de ſa main. Mais on en a de *Sandro Boticello*, peintre, & de *Baccio Baldini*, orfévre, à qui il communiqua ſon invention. On peut croire cependant que deux petites piéces de feuillages, marquées M. F., ſont de Finiguerra. On lui attribue encore quelques autres morceaux très-anciens & fort rares.

(5) Les eſtampes de *Sandro* BOTICELLO ſont d'une très-foible exécution; on y reconnoît l'enfance de l'art, & le peu de pratique de ce peintre dans le maniement d'un outil étranger à ſa profeſſion.

(6) *Baccio* BALDINI, orfévre, & par conſéquent accoutumé à manier le burin pour orner ſes ouvrages, montra plus d'adreſſe & de facilité.

Une édition très-rare du Dante, imprimée à Florence par Nicolo di Lorenzo della Magna, en 1481, eſt ornée de deux vignettes gravées, ou plutôt égratignées d'un burin inflexible; mais dans le temps où elles parurent, c'étoient des chefs-d'œuvre. Vaſari nous apprend que le deſſin en eſt de *Boticello*; on ignore ſi la gravure eſt de ce peintre ou de l'orfévre *Baldini*.

(7) Sans nous arrêter aux noms & aux ouvrages de quatre à cinq graveurs, qui travaillèrent à-peu-près dans le même temps ſans contribuer aux progrès de l'art, nous nous contenterons de parler d'*André* MANTEGNE, né à Mantoue en 1451, & mort à Padoue en 1517. Il étoit peintre, & s'étoit acquis beaucoup de gloire par ſon tableau du triomphe de Jules Céſar. Ses eſtampes ne ſont pas, ſans doute, d'une manœuvre qu'on puiſſe maintenant admirer; mais on y voit du moins un commencement de facilité, & elles ſont eſtimables par la correction du deſſin. Il a gravé quelquefois ſur l'étain. Ce métal, par ſa molleſſe, eſt contraire à la netteté de la gravure, & fournit des épreuves ſales.

(8) L'Allemagne avoit donné naiſſance à la gravure; c'étoit à l'Allemagne qu'il étoit auſſi réſervé de l'approcher de la perfection. *Albert* DURER, voiſin du berceau de cet art, en a tellement avancé les progrès que, dans certaines parties, il ne peut-être ſurpaſſé. Nous avons parlé à l'article ÉCOLE, de cet artiſte célèbre, qui n'eût pas eu de ſupérieurs s'il eût pu connoître l'Italie & l'antique. Deſſinateur précis, il lui manqua ſeulement de ſavoir que les modèles offerts par la nature ne ſont pas toujours ceux de la beauté, qu'il ne ſuffit pas de ſavoir les copier, & qu'il faut être encore ſcrupuleux dans le choix. Senſible & habile à ſaiſir les ſignes extérieurs des affections de l'ame, il eût excellé dans la partie de l'expreſſion s'il y eût joint plus ſouvent la nobleſſe à la vérité. Cette nobleſſe ſeule manque auſſi quelquefois à ſes compoſitions. Mais pour lui accorder tout le tribut d'eſtime qu'il mérite, il faut ſe rappeller que, de ſon temps, une ſuite aſſez

nombreuſe d'artiſtes avoit lutté en Italie contre la manière gothique des premiers reſtaurateurs de l'art, & que lui ſeul en Allemagne raſſembloit ſes efforts contre la roideur de cette manière qui s'oppoſoit à la beauté des formes, à la juſteſſe des mouvemens, à la vérité de l'expreſſion.

Nous ne devons le conſidérer ici que comme graveur ; mais comme il a toujours gravé d'après ſes propres deſſins, ce que nous venons de dire n'eſt pas étranger à cet article. Si l'on veut ſeulement le conſidérer par rapport à la manœuvre de la gravure, il ſera admirable, non-ſeulement pour le ſiècle où il a vécu, mais même pour tous les ſiècles, par la fineſſe & la variété de ſes travaux, par la netteté & la couleur de ſon burin. Il ſemble qu'un homme qui n'a pas eu de modèles, ne puiſſe trouver ſeul toutes les reſſources de ſon art, & qu'elles doivent être produites, avec le temps, par le concours d'un grand nombre d'hommes habiles. Albert Durer a été excepté à pluſieurs égards de cette loi générale de la nature : & s'il n'a pas trouvé tout ce qui convient à la gravure large & fière, propre à exprimer les grands tableaux d'hiſtoire, il a imaginé & réuni toutes les parties de l'art qui ſont néceſſaires pour graver des tableaux fins & précieux. Quoique l'art ait acquis depuis ſa mort trois ſiècles d'expérience, on ne pourroit aujourd'hui graver mieux ni peut-être auſſi bien l'eſtampe de Saint-Jérôme qu'il a publiée en 1514. Une lumière vive entre par deux fenêtres fermées de vitraux qu'elle fait refletter en les traverſant ſur la muraille qui ſert d'embrâſure aux croiſées. Un plancher de ſapin eſt rendu avec la plus grande vérité. Un lion, un renard couchés ſur le devant de l'eſtampe

ſont traités avec les travaux qui leur conviennent. Le Saint eſt aſſis devant ſon pupitre & plongé dans l'étude des écritures; ſa tête eſt d'un caractère digne des grands maîtres de l'Italie. Une foule d'objets entre dans la compoſition de cette eſtampe, & tous ont le caractère qui leur eſt propre. Les travaux ſont fins & ſerrés ſans maigreur; le cuivre eſt coupé nettement, mais ſans avoir le brillant qui nuit à la vérité. La pointe ne rendroit pas avec plus de goût un grouppe de fabriques gothiques que celui qu'il a introduit dans ſon eſtampe de l'hermite Saint-Antoine. On voit de lui au cabinet des eſtampes de la bibliothèque du Roi une épreuve retouchée d'une planche de Saint-Jérôme qu'il gravoit en 1512, & qui n'eſt pas celle dont nous venons de parler : la planche eſt peu avancée, les premiers travaux ſont encore ſeuls établis, &, quoique tracés au burin, ils ſont badinés comme un travail de pointe. Il a quelquefois gravé à l'eau-forte & en bois: il entendoit mieux ce dernier genre de gravure que celui de l'eau-forte.

Raphaël connut les eſtampes d'Albert Durer, & l'on aſſure qu'il en fit aſſez de cas pour en orner ſon cabinet. On aſſure auſſi que le Guide les conſultoit ſouvent, & l'on peut lui reprocher d'en avoir quelquefois imité le ſtyle des draperies.

(9) Marc-Antoine, dont le nom de famille eſt *Raymondi*, naquit à Bologne en 1488, & eſt mort vers 1546. Il eſt de dix-huit ans plus jeune qu'Albert Durer. C'eſt le premier Italien qui ait mis quelqu'art dans la gravure, & il eſt ſur-tout célèbre pour avoir été le graveur de Raphaël. Il ſe diſtingua d'abord par des ouvrages d'orfévrerie, mais il vit à Veniſe des

eſtampes d'Albert Durer, dès lors ſon inclination le porta vers la gravure ; & il s'y livra tout entier. Les orfévres alors pouvoient être regardés comme des ſculpteurs en argent ; ils ſavoient bien modeler & bien deſſiner, & pouvoient devenir aiſément peintres, ſculpteurs & graveurs. Il n'étoit pas rare de trouver des artiſtes qui réuniſſent ces talens aujourd'hui trop ſéparés. *Marc-Antoine* copia d'abord les eſtampes de la paſſion d'Albert Durer : on n'auroit pu que le louer s'il avoit fait ſeulement ces copies pour ſon étude ; mais ayant aſſez bien réuſſi pour tromper des curieux qui avoient moins de connoiſſance que d'amour des arts, il mit à ſes copies la marque d'Albert, & les vendit pour des originaux. Albert Durer informé de la ſupercherie, fut moins bleſſé ſans doute du tort qu'elle pourroit faire au débit de ſes eſtampes, que de celui qu'elle portoit à ſa réputation : il voyoit avec chagrin ſe débiter ſous ſon nom des ouvrages trop inférieurs à ſes talens, & il en adreſſa ſes plaintes aux magiſtrats de Veniſe. Marc-Antoine fut obligé d'effacer cette marque trompeuſe.

Ses eſtampes peuvent être regardées comme des copies aſſez exactes, mais froides & timides, des deſſins de Raphaël, & faites par un procédé difficile, que ne poſſédoit pas aſſez bien le copiſte qui en faiſoit uſage. Le contour eſt tracé au burin, comme dans les deſſins à la plume. Quelquefois le premier trait eſt corrigé par un ſecond, & ces corrections ſont d'autant plus précieuſes qu'on peut ſoupçonner qu'elles ont été indiquées par Raphaël lui-même. Les travaux ſont roides & maigres, ils n'offrent preſque jamais la grace de la facilité, & ſont trop inflexibles pour rendre la variété des caractères propres aux différens objets : mais ſur-tout

dans les chairs, la première taille eſt toujours établie dans le ſens le plus convenable, & ce n'eſt pas un foible mérite ; un mérite plus grand encore, celui qui fait toujours rechercher ces morceaux, c'eſt la pureté du trait.

Marc - Antoine grava d'après Jules Romain des poſtures obſcènes qu'Arétin avoit décrites en vers. Le Pape Clément VII vouloit le punir de mort ; on obtint la grace de l'artiſte en faveur de ſes talens. Son maſſacre des innocens, gravé d'après Raphaël, eſt l'une de ſes eſtampes capitales, & a été acheté ſoixante florins par Berghem, à qui ſa femme laiſſoit peu d'argent à ſa diſpoſition.

(10) Pendant qu'Albert Durer faiſoit florir la gravure en Allemagne, & que Marc-Antoine l'exerçoit avec moins d'art, mais avec non moins de gloire en Italie, Lucas Dammeſz, connu ſous le nom de *Lucas* de Leyde, diſputoit dans les Pays-Bas la palme à ces deux rivaux. Il fut le premier peintre qui ſe ſoit diſtingué en Hollande, & nous avons parlé de lui à l'article *école* : il fut auſſi le premier graveur de ſon pays dont le nom ait été conſervé. Il naquit en 1454, & étoit plus jeune qu'Albert & Marc-Antoine. Un orfévre fut ſon maître pour la gravure au burin ; il apprit les procédés de l'eau-forte d'un armurier qui en faiſoit uſage pour les ornemens des cuiraſſes. Il gravoit auſſi en bois. Les Hollandois le mettent au-deſſus d'Albert Durer, mais les autres nations refuſeront peut-être de ratifier ce jugement : on lui reproche ſur-tout de tenir davantage au caractère gothique. Cependant, malgré ce vice & l'incorrection du deſſin, les Italiens eſtiment ſes eſtampes, & Durer eut l'ame aſſez

grande pour n'être pas jaloux de cet émule. Il fit même, dit-on, le voyage de Leyde pour le voir & gagner ſon amitié. Les travaux de Lucas de Leyde ſont très-fins, & ſes têtes ont de l'expreſſion.

Entre les élèves d'Albert Durer, les plus connus ſont déſignés par le nom de PETITS-MAITRES, parce qu'ils n'ont guère gravé que de fort petites eſtampes. Nous nous contenterons de nommer les plus célèbres.

(11) *Georges* PENZ, né à Nuremberg en 1500, & mort en 1556. Après avoir fait ſous Albert de grands progrès dans la gravure, il fit le voyage de Rome, étudia les ouvrages de Raphaël, & travailla quelque temps avec Marc-Antoine. On a de lui un grand nombre d'eſtampes. On y trouve la fineſſe & la netteté de la gravure Allemande, jointes à un choix de deſſin qui n'étoit encore connu qu'en Italie.

(12) *Hans Sébald* BEHAM, né à Nuremberg en 1500, mort dans la même ville en 1550, deſſinoit la nature avec préciſion, mais ſans choix : on le loue pour l'intelligence & l'expreſſion.

(13) *Henri* ALDEGRAVER, né à Soeſt en Weſtphalie en 1502, mort vers 1555, peignit d'abord des tableaux de chevalet, & l'on aſſure qu'il avoit un bon coloris. Il ſe livra enſuite entièrement à la gravure.

(14) *Albert* ALTDORFER, que les François nomment le *petit Albert*. On ne ſait s'il eſt né à Altdorf en Suiſſe, ou dans la ville de Bavière qui porte le même nom. Il eſt mort à Ratisbonne en 1538. Il fut d'abord peintre. Quoiqu'il ne ſoit pas devenu l'égal d'Albert Durer, quelques-unes de ſes planches ont été attribuées à ce maître.

Tous ces graveurs ont manié le burin avec beaucoup

de fineſſe, mais Georges Penz eſt celui dont les ouvrages ſont le plus eſtimés.

(15) On compte auſſi parmi les Petits-Maîtres *Théodore de* Bry, né à Liége en 1528, année de la mort d'Albert Durer. Il a cherché à imiter Sébald Béham, & a gravé d'après les deſſins de ce Maître. Il y avoit de la délicateſſe, mais ſouvent auſſi de la ſéchereſſe dans ſon burin.

Comme en Allemagne Albert fit une école de gravure, Marc-Antoine laiſſa des élèves en Italie. Ils gravèrent à-peu-près comme leur maître, & n'avancèrent point les progrès de l'art. Les plus connus ſont Auguſtin de Veniſe & Marc de Ravenne.

(16) Mais *Georges* Ghisi dit le Mantouan, fils de Jean-Baptiſte Ghiſi de Bertano, graveur, & élève de Jules Romain, mérite de faire époque dans l'art, au moins pour l'Italie. Le burin peu flexible dans la main de Marc-Antoine, acquit aſſez de ſoupleſſe dans celle du Mantouan pour rendre d'une manière agréable & ſavante les chairs délicates des enfans, les linges, les terraſſes, le payſage. Il ſut varier ſes travaux ſuivant les plans & ſuivant les objets. Son eſtampe de la naiſſance de Memnon eſt de l'année 1560, quatorze ans après la mort de Marc-Antoine. On eſt étonné que, dans un temps auſſi court, l'art ait fait tant de progrès. Le Mantouan a gravé l'école d'Athenes de Raphaël. On ignore le temps de ſa naiſſance & celui de ſa mort.

(17) *Martin* Rota, né à Sebenigo en Dalmatie, floriſſoit quelques années plus tard. Il a gravé en petit le jugement dernier de Michel-Ange, & cette eſtampe eſt juſtement regardée comme un chef-d'œuvre, ſoit que l'on conſidère la fineſſe des travaux, ſoit qu'on

admire le deſſin du maître conſervé dans une proportion ſi différente de l'original. Les Petits-Maîtres, il eſt vrai, l'ont emporté ſur lui par la ſubtilité des tailles, mais il n'ont pas eu comme lui l'avantage de graver Michel-Ange & de s'appuyer ſur un grand maître pour aller à la poſtérité. Il a fait beaucoup d'eſtampes d'après ſes propres deſſins.

(18) La gravure ne connoiſſoit encore que des travaux fins & ſerrés, propres aux eſtampes de petite proportion, lorſque *Corneille* CORT, né à Horn en Hollande en 1536, vint à Rome & y ouvrit la carrière à la gravure en grand. Il eſt le premier qui ait employé des tailles larges & nourries; il a trouvé le premier un bon grain de travaux pour les draperies & a bien traité le payſage au burin. C'eſt annoncer qu'il manioit cet outil avec une grande facilité; de cette facilité devoit naître une plus grande variété de travaux, & par conſéquent de nouvelles reſſources pour l'art, & de nouveaux progrès vers la perfection. On n'avoit pas encore le ſecret de donner de la couleur à la gravure; il ne ſera trouvé dans toute ſon étendue que par les artiſtes qui travailleront ſous les yeux & la direction de Rubens; mais Corneille Cort ſemble avoir fait les premiers pas vers cette découverte dans ſon eſtampe du martyre des innocens d'après le Tintoret. Il mourut à Rome en 1578.

(19) *Chérubin* ALBERT, né à Borgo ſan Sepolcro en 1552, & mort en 1615, n'a pas étendu la carrière de la gravure, mais il mérite la reconnoiſſance des amateurs des arts pour avoir conſervé par ſes eſtampes les belles friſes que Polydore de Caravage, digne élève de Raphaël, avoit peintes ſur des façades de maiſons, & que le temps a détruites.

(20) Tous les artiſtes dont nous avons parlé juſqu'ici ont gravé au burin pur, ou du moins ſi quelques-uns d'eux, tels qu'Albert Durer & Lucas de Leyde, ont fait des eaux-fortes, elles n'ont contribué que foiblement à leur renommée. Mais *Antoine* TEMPESTE, peintre Florentin, né en 1555, doit principalement à ſes eaux-fortes l'étendue de ſa réputation. Son œuvre en ce genre eſt très-conſidérable; ce ſont en général des chaſſes, ou des marches & des combats de cavalerie. La ſcience & la ſureté du trait, la vivacité de la touche, la chaleur & la fécondité de la compoſition, la font juſtement rechercher par les peintres. Quoique la manœuvre en ſoit peu remarquable, les graveurs pourront y trouver des leçons utiles pour établir les premiers plans de leurs travaux lorſqu'ils auront des chevaux à traiter. Il y a d'ailleurs quelques pièces de Tempeſte qui, même à ne conſidérer que l'eſprit de la pointe, méritent d'être accueillies par les amateurs de la gravure. Cet artiſte eſt mort à Rome en 1630. Il a ſouvent gravé ſur l'étain.

(21) Le deſtin de la gravure en Italie eſt de fleurir bien plus par les travaux des étrangers, que par ceux des artiſtes nationaux. *Jean & Raphaël* SADELER, frères, tous deux nés à Bruxelles, le premier en 1550, & le ſecond en 1555, ſuccédèrent à la profeſſion de leur père, damaſquineur en acier; mais leur goût & leurs diſpoſitions les appelloient à un art plus noble, & ils ſe livrèrent à la gravure. Ils firent enſemble le voyage de l'Allemagne & de l'Italie, & perdirent, dans cette patrie des arts, une certaine ſéchereſſe qui entroit dans leur première manière. Ils ſurpaſsèrent tous

tous les graveurs qui les avoient précédés, & dans certaines parties, ils ne peuvent être surpassés par leurs successeurs. On recherche avec raison leur nombreuse suite des hermites représentés d'après les dessins de Martin de Vos dans des payſages agrestes & très-variés; les morceaux qu'ils ont gravés d'après le Bassan, entreront toujours dans les porte-feuilles choisis; on ne connoît guère de gravure plus aimable que celle de Raphaël Sadeler d'après le Christ au tombeau de Jean van Achen : on peut critiquer le peintre, le graveur est sans reproche. Mais on est sur-tout étonné du succès avec lequel les Sadeler ont gravé le payſage au burin pur : les vieux troncs d'arbres y sont exprimés avec la facilité du pinceau; si leur feuillé ne peut avoir l'agréable badinage de l'eau-forte, il en a la légèreté; les eaux tombantes en cascades, les roches brisées & menaçantes, les sombres enfoncemens des forêts ne sauroient être mieux rendus par aucun des procédés de l'art; les plantes qui ornent les devans de ces estampes ont le port, la forme & la souplesse de la nature; les fabriques vues dans le lointain sont traitées avec goût; on n'est tenté de regretter l'eau-forte que pour les terrasses.

Ces deux excellens graveurs furent cependant surpassés de leur vivant; mais ce fut par leur élève & leur neveu, *Giles* SADELER, né à Anvers en 1570, & qui s'appliqua quelque temps à la peinture. Il gravoit du burin le plus fin quand le sujet paroissoit l'exiger; mais il a gravé du burin le plus large le Christ au tombeau de Barroche, & il a donné de la force à son estampe sans pousser au noir aucune partie. On desireroit seulement plus d'harmonie & d'accord

dans quelques-uns de ſes ouvrages. Il a quelquefois la fierté du burin & la coupe hardie de Goltzius & de Muller. On peut voir dans l'eſtampe où il a gravé le peintre Sprangers & Catherine Muller, défunte épouſe de cet artiſte, à quel degré il a porté la gravure du portrait. Il a, en quelque ſorte, créé & conduit à la perfection cette branche importante de l'art.

Jean Sadeler eſt mort à Veniſe en 1600, Raphaël dans la même ville en 1617, & Giles à Prague en 1629. L'œuvre des deux oncles & du neveu eſt au moins de deux mille eſtampes.

Dans le même temps floriſſoient *Pierre* de JODE, le vieux, & les trois GALLE, *Philippe*, *Théodore* & *Corneille*, dit le vieux.

(22) *Corneille* GALLE a gravé le payſage au burin pur. Les roches ſont fermes, le feuillé a de la légèreté, la couleur eſt agréable & vraie, chaque objet porte ſon caractère, & tout le travail eſt large & moëlleux.

(23) Enfin un grand peintre Italien ne dédaigna pas de diſputer aux artiſtes de l'Allemagne & des Pays-Bas le prix de la gravure. C'étoit *Auguſtin* CARRACHE dont nous avons parlé à l'article ECOLE. On exige à préſent plus de fini qu'il n'en mettoit dans ſes eſtampes, mais on n'exigera jamais des travaux plus ſavamment établis. Il ſera toujours un excellent objet d'étude pour les graveurs, & ils gagneront à le regarder au moins comme le meilleur modèle qu'ils puiſſent ſe propoſer pour l'ébauche de leurs travaux, & ſur-tout pour celle des chairs. Il ne ſe piquoit pas d'exciter l'étonnement en faiſant tracer à ſon burin des chemins longs & difficiles; mais il manioit cet outil avec aſſez d'adreſſe pour l'obliger à ſuivre ſavam-

ment le ſens des muſcles, & il mettoit autant de goût que de ſcience dans ſa manœuvre. Enfin, ſes eſtampes ſont d'excellentes études de gravure & de deſſin, & pluſieurs même d'entr'elles, ſans être terminées à la manière moderne, ſeront toujours regardées par le petit nombre des connoiſſeurs comme les ouvrages d'un artiſte qui connoiſſoit le point juſte où il eſt bon de s'arrêter. M. Huber connoît une épreuve du Saint-Jérôme qui ſemble prouver qu'Auguſtin gravoit au premier coup. Les parties qui ſe trouvent ſur cette épreuve ſont terminées, les autres ne ſont encore indiquées que par un trait léger.

(24) *Annibal* CARRACHE, ſon frère, ne peut être compté au nombre des peintres dont les eaux-fortes ont ce charme auquel les artiſtes donnent le nom de *gouſtoſe ;* mais ſon trait eſt sûr, hardi, ſavant & arrêté. Ses travaux ſont fermes & bien établis. Dans ſon eſtampe de la chaſte Suzanne, les travaux qui forment le ſein & le bras gauche de cette figure, mériteroient, non d'être copiés, mais ſuivis comme une belle indication, ſi l'on vouloit faire d'après le même tableau, une eſtampe plus finie & plus ſoignée. La tête & la barbe du vieillard qui eſt le plus près de Suzanne, offrent auſſi l'indication des travaux les plus convenables ; il ſeroit de même impoſſible de mieux exprimer les cheveux courts de l'autre vieillard. Enfin, les eſtampes d'Annibal, très-précieuſes pour les peintres qui les regardent comme de bons deſſins d'un grand maître, mériteroient auſſi d'être conſultées par les graveurs : ils y apprendroient à joindre ce que l'art a de ſavant & de pittoreſque à ce que la partie de leur talent qu'on appelle le métier, peut avoir de flatteur.

Le Guide, élève d'Annibal, a auſſi gravé à l'eau-forte & d'une manière plus aimable.

(25) *François* VILLAMENE, natif d'Aſſiſe, fut élève d'Auguſtin Carrache pour la gravure. Sa manière peu chargée de travail, & dans laquelle le travail eſt même trop économiſé, indique plutôt des deſſins d'un effet très-doux que des tableaux colorés. Elle eſt d'ailleurs propre & agréable; mais on ſent qu'il eſt plus facile de conſerver la propreté des travaux quand on en met ſi peu. Quoiqu'il ne manquât pas abſolument de facilité dans le burin, il n'avoit pas encore toute celle que ce genre ſemble exiger, ce qui donne à ſes travaux un ſentiment de maigreur. Son deſſin eſt manièré ſur-tout pour les extrémités, & malgré ſa réputation, il ſemble ne pouvoir être l'objet d'une étude fort utile ni pour les peintres ni pour les graveurs. Il eſt mort à Rome en 1626, & y étoit venu vers 1585.

Les arts qui commencent à fleurir conſervent encore de la timidité : s'il s'élève alors quelques artiſtes qui combattent cette timidité par un excès d'audace, ils prépaient de nouveaux progrès en inſpirant à leurs émules un juſte degré de hardieſſe. On ne peut trouver le milieu ſans connoître les deux extrêmes. Michel-Ange en outrant les formes & les mouvemens, apprit aux peintres & aux ſculpteurs quel étoit le point où ils devoient tendre, & où il falloit s'arrêter : Goltzius, & ſes élèves plus audacieux que lui, n'ont peut-être pas été moins utiles aux graveurs.

(26) *Henri* GOLTZ, que nous appellons GOLTZIUS, naquit à Mulbrecht, dans le Duché de Juliers en 1558, & eſt mort à Harlem en 1617. Il étoit fils d'un peintre ſur verre qui fut ſon maître pour le deſſin,

& il reçut plutôt des conſeils que des leçons de gravure d'un nommé Coornhert qui doit aux talens de ſon élève toute ſa célébrité. Il voyagea en Allemagne & en Italie, & il étudia Raphaël & l'antique, ſans perdre une manière barbare que les Allemands s'étoient faite en croyant imiter Michel-Ange. Savant dans le deſſin, il détruiſit par ſon goût vicieux l'eſtime que mériteroit ſa ſcience: mais on ne peut lui refuſer les éloges dûs à ſes talens dans la gravure, à ſes compoſitions ingénieuſes, & même à une certaine grace que ne pouvoit détruire ſa manière ſauvage. A le conſidérer ſeulement comme graveur, on trouvera ſans doute de la bizarrerie dans ſes tailles, une affectation trop marquée de ſe montrer adroit buriniſte, un défaut d'accord dans les effets, & trop de négligence ou d'ignorance du clair-obſcur: mais avec tant de défauts, dont quelques-uns lui ſont communs avec ſes contemporains, aucun d'eux ne lui peut être comparé. Il ſemble que la nature lui avoit prodigué l'avantage de pouvoir changer à ſon gré le caractère de ſes travaux. En général ſa gravure eſt large & ſes tailles ont une affectation de hardieſſe; mais quelquefois ſes travaux plus ſerrés conduiſent à un repos plus tranquille, à une couleur plus piquante & plus vraie. On connoît de lui des eſtampes où toutes les tailles ont du mouvement ſans qu'aucune ſoit contournée d'une manière bizarre, où les têtes ſont animées par des touches ſpirituelles & ſavantes, où les travaux fins & les travaux mâles, également bien placés, concourent à donner le vrai caractère aux objets qu'ils repréſentent. On ſait avec quelle adreſſe il trompa les amateurs de ſon temps en imitant dans le deſſin & dans la gravure

Albert Durer & Lucas de Leyde. Une de ces eſtampes, qu'il avoit eu la précaution d'enfumer, fut payée chèrement parce qu'on la prit pour une pièce inconnue d'Albert. Ce ſont ces imitations qu'on appelle les chefs d'œuvre de Goltzius, non qu'elles ſoient en effet ſes meilleurs ouvrages, mais parce qu'elles contribuèrent ſur-tout à aſſurer ſa réputation. Il en eſt de lui comme de pluſieurs autres artiſtes; ce ne ſont pas ſes plus belles eſtampes qui ſont portées au plus haut prix. On n'ignore pas que les amateurs continuent de mettre des prix exorbitans aux ouvrages qui leur ont été une fois vantés, & ce ſont ordinairement ceux qui ont commencé la réputation de leurs auteurs.

Goltzius commença à peindre à l'âge de quarante-deux ans: il a fait des portraits & des tableaux d'hiſtoire. On connoît par ſes eſtampes ſa manière de deſſiner le nud; on dit que ſa couleur eſt vraie.

Il a eu la patience de faire à la plume des deſſins dont les figures ſont grandes comme nature. Sa plume eſt large & moëlleuſe, & ſes deſſins n'ont point la ſéchereſſe ni la petiteſſe de manière qu'on pourroit attendre de ce procédé. J'en ai vu un aux ſalles de l'académie des beaux-arts de Saint-Petersbourg.

Corneille Cort & Auguſtin Carrache avoient donné plus de largeur aux travaux de la gravure, & Goltzius leur donna plus de mouvement. Il fit d'habiles élèves; *Jacques Mathan* ſon gendre, ſurpaſſé par ſon fils *Théodore*, *Jacques de Ghein*, *Jean Saenredam*, *Jean Muller*. Nous nous arrêterons au dernier, parce qu'il eut une manière qui lui fut propre.

(27) *Jean* MULLER, Hollandois, eſt peut-être le graveur qui a manié le burin avec le plus de har-

dieſſe. Il méritera toujours d'être étudié par les artiſtes qui aſpireront à ſe diſtinguer dans cette partie ; mais il faudra qu'ils tempèrent par le goût l'excès d'audace qu'il eſt capable d'inſpirer. Jamais on ne poſsèda mieux le métier de la gravure ; il eſt impoſſible de couper le cuivre avec plus d'aiſance, & très-difficile d'employer moins de travaux pour rendre les différens objets. On eſt étonné de voir avec quelle adreſſe il oblige une même taille à lui ſervir de première ou de ſeconde pour rendre une figure entière. Il fait très-rarement uſage d'une troiſième taille, & ce n'eſt jamais que dans une partie de peu d'étendue & qu'il a voulu ſacrifier. Avec cette ſavante économie, on ne lui peut reprocher ni monotonie dans l'effet général, ni uniformité dans la manœuvre : tous ſes plans ſont artiſtement variés de travail & de ton. Il étoit ſavant deſſinateur, & n'auroit pu, ſans cette qualité, parvenir au procédé dont il faiſoit uſage : mais on lui reproche juſtement de la manière dans les extrémités, & il a beaucoup gravé d'après Bartholomée Sprangers, peintre maniéré lui-même. Comme il ne faiſoit pas ſage de points pour empâter, & qu'il s'obſtinoit à n'employer que les deux mêmes tailles pour une figure entière, il leur arrivoit ſouvent de former enſemble des lozanges outrés, d'où réſulte un grain déſagréable à l'œil que les graveurs comparent au dos de maquereau.

(28) Autant il étonnoit par la fierté de ſes travaux, autant *Jérôme* WIERX ou WIERIX, plaiſoit par la fineſſe des ſiens. Il excelloit dans le petit, mais ſouvent il devenoit ſec dans le grand. Le payſage & les fabriques de ſon baptême de Jéſus-Chriſt, eſtampe qu'il a gravée en 1585, ſont d'un très-bon goût, & l'on peut

remarquer, que, contre l'uſage de ſon temps, il y a fait entrer de l'eau-forte. Ses tons dans les chairs étoient ſouvent de la plus aimable douceur. Il a quelquefois gravé d'une manière fort approchante de celle de Corneille Cort. Jérôme WIERX, & ſes deux frères Antoine & Jean étoient des Pays-Bas.

(29) *Nicolas de* BRUYN, natif d'Anvers, étoit leur contemporain, & ſembloit l'être plutôt de Lucas de Leyde qu'il prenoit pour modèle; il a même gravé d'après cet artiſte gothique quelques ſujets d'hiſtoire, mais il gravoit plus ſouvent d'après ſes propres deſſins. On a de lui des compoſitions d'un très-grand nombre de figures; elles ſont remarquables par la vérité & la variété des têtes. Ses agencemens, ſon caractère de deſſin tiennent du gothique perfectionné. Sa gravure peut être comparée à celle d'Albert-Durer ou plutôt de Lucas de Leyde, mais ſans en avoir le mérite; ce qu'il imitoit de ces anciens maîtres, c'étoit ſur-tout la ſéchereſſe: il n'avoit d'ailleurs aucune idée du clair-obſcur ni de l'harmonie. Mais ſouvent ſes figures & leurs ajuſtemens ne manquent pas d'une certaine grace, & l'on trouve chez lui des têtes de femmes qui ont de la beauté.

Les François ont reçu aſſez tard la gravure. Le premier qui l'ait exercée eſt *Jean Duvet*, natif de Langres qui travailloit à Paris vers 1550. On cite encore les noms d'un *Noël Garnier* & d'un *Etienne de Laulne*.

(30) Mais *Léonard* GAULTIER mérite d'être diſtingué pour avoir gravé le jugement dernier de Michel-Ange, d'un burin encore plus fin & plus net que celui de Martin Rota: d'ailleurs ſon eſtampe paroît n'être qu'une copie de celle du graveur Dalmate.

Cet artiſte travailloit vers le commencement du dix-ſeptième ſiècle. C'eſt à cette époque que la gravure à l'eau-forte, juſqu'alors aſſez négligée, devint d'abord l'amuſement de pluſieurs artiſtes, & fit enſuite la gloire de pluſieurs.

(31) LANFRANC, célèbre par ſes talens dans la peinture, n'eſt pas un de ceux qui ont manié la pointe avec le plus de ſuccès.

(32) Mais *Corneille* SCHUT, né à Anvers en 1590, & mort dans la même ville en 1676 a gravé d'après ſes compoſitions des eaux-fortes juſtement recherchées. Peu de peintres ont pu ſe vanter d'avoir une pointe plus ſpirituelle & plus ragoûtante. Il étoit en même-temps peintre habile & poëte eſtimé. Il aimoit la grande machine de la peinture & ce qu'on peut nommer la peinture d'apparat.

(33) *François* PÉRIER, né à Mâcon en 1590, & mort en 1660 reçut à Rome des leçons de Lanfranc, & ſe diſtingua dans la peinture. Il a gravé à l'eau-forte un grand nombre de ſtatues & de bas-reliefs antiques; mais il en fait ſeulement connoître l'attitude & le mouvement. Sa collection ſeroit plus utile s'il ſe fût attaché davantage à exprimer le deſſin & le caractère des chefs-d'œuvre qu'il gravoit. L'antique & les grands maîtres dans l'art du deſſin doivent être copiés avec la plus grande préciſion, la plus exacte fidélité, j'oſerois même dire avec une ſoumiſſion ſervile, car il n'y a pas de honte à ſe rendre eſclave de tels maîtres.

(34) L'eau-forte n'avoit encore occupé que les inſtans de loiſir des peintres; *Jacques* CALLOT ſe conſacra tout entier à ce genre de gravure. C'étoit un gentilhomme Lorrain, né à Nancy en 1593. Il s'échappa de

la maiſon paternelle & fit le voyage de Rome pour ſe livrer ſans obſtacle à ſon goût pour le deſſin. Il paſſa de Rome à Florence pour y continuer ſes études. Le goût qui regnoit dans cette patrie de Michel-Ange étoit trop chargé. C'eſt un vice dans le grand, c'eſt une vertu dans le petit, où les formes prendroient un caractère de froideur ſi on ne leur donnoit pas une certaine charge en les réduiſant. Ainſi le vice de l'école Florentine devenoit une manière propre au genre auquel le jeune Callot étoit appellé par la nature. Il fut honoré des bienfaits du Grand Duc, & ne retourna dans ſa patrie qu'à la mort de ce Prince. Le Duc Henri, qui regnoit alors en Lorraine, accueillit ſes talens & lui fit éprouver ſa généroſité.

Tout le monde connoît au moins quelques ouvrages de Callot, & l'on ſait quel eſprit il mettoit dans ſes compoſitions. Si l'on veut le conſidérer ſeulement comme graveur, on lui trouvera le plus grand talent pour traiter de fort petites figures, & l'on s'appercevra que ſes travaux prennent une certaine peſanteur, & perdent quelque choſe du goût & de l'eſprit qui diſtinguent ce maître quand il paſſe à une plus grande proportion. Les graveurs à l'eau-forte couvrent ordinairement leur cuivre d'un vernis mou comme de la poix & qui cède aiſément au tranchant de la pointe. On dit que Callot employa le premier le vernis dur des luthiers que les Italiens nomment *vernice groſſo de' lignaiuoli*. Il réſiſte à la pointe, & en même-temps il la contient : on peut même repaſſer pluſieurs fois ſur la même taille & lui donner de la profondeur. Auſſi Callot donna-t-il à ſes tailles la fermeté de celles au burin, au lieu de leur prêter l'agréable ba-

dinage qui fait le charme de la pointe. Il n'a point obtenu à cet égard les applaudiſſemens de la poſtérité, & les connoiſſeurs préfereront toujours à ſes travaux un peu compaſſés la ragoûtante négligence de la Belle. Les deſſins de Callot ſont recherchés ; on y trouve encore plus d'eſprit que dans ſa gravure. Il n'étoit pas facile à ſe contenter lui-même dans ſes ouvrages capitaux, & l'on ſait qu'il a fait au moins quatre deſſins arrêtés de la tentation de Saint-Antoine avant de graver ce ſujet. Cette eſtampe, celle de la grande rue de Nancy, ſes foires, ſes ſupplices, ſes misères de la guerre, ſa grande & ſa petite paſſion, ſon parterre, ſon éventail, ſont regardés comme ſes chefs-d'œuvre. Ses talens lui ont fait la plus grande réputation ; il n'en mérite pas moins par ſon courage. Il eut la gloire de réſiſter à Louis XIII, ou plutôt au Cardinal de Richelieu à qui rien ne réſiſtoit. Les François ayant pris en 1331 la ville de Nancy ſur le Duc de Lorraine, ſouverain de Callot, le roi ou ſon miniſtre voulut qu'il gravât cette conquête comme il avoit déjà gravé la priſe de la Rochelle : mais l'artiſte refuſa de conſacrer par ſes talens l'humiliation de ſon Prince, & répondit qu'il aimeroit mieux ſe couper le pouce, que d'employer ſa main contre l'honneur de ſon ſouverain & de ſa patrie. Il mourut en 1635.

(35) *Antoine* VAN-DYCK, très-bon peintre d'hiſtoire, & le plus célèbre des peintres de portraits, né à Anvers en 1599, & mort dans la même ville en 1641, a gravé à l'eau-forte avec un ſentiment qu'on pourroit appeller de l'enthouſiaſme. Peu curieux de la propreté, ne recherchant pas même ce qu'on appelle l'eſprit de la pointe, il animoit tout par une touche mâle & sûre. La tête de Vorſterman, celles de François Franck, de

Snellinx, de van Noort, ſemblent reſpirer; & ces eſtampes, brutes & négligées, ont plus de prix aux yeux d'un véritable ami des arts, que des porte-feuilles entiers d'eſtampes du plus beau fini. Celle de Charles Mallery, terminée ſous ſes yeux par Vorſterman, eſt toute de chair.

(36) *Claude* GELÉE dit LE LORRAIN, célèbre peintre de payſage, né à Chamagne en 1600, mort à Rome en 1682, a gravé avec le même effet qu'il mettoit dans ſes tableaux.

(37) BREBIETTE, qui floriſſoit vers 1636, étoit plein d'eſprit dans ſes compoſitions, mais il en mettoit moins dans le travail de ſes gravures. Il conſerveroit une grande ſupériorité ſur Gillot, s'il eût gravé d'une pointe auſſi agréable

(38) *Wenceſlas* HOLLAR, né à Prague en 1607, mort à Londres en 1677, étoit d'une famille noble qui fut ruinée par la guerre. Wenceſlas ſe retira à Francfort où il ſe perfectionna dans la gravure par les leçons de Mathieu Mérian, graveur à l'eau-forte qui mettoit plus de génie dans ſes compoſitions que de goût & de propreté dans ſon travail. Hollar n'imita pas les défauts de ſon maître. Il ſut donner à ſes travaux le ton le plus flatteur, & l'on peut ſeulement reprocher quelquefois de la roideur à ſes tailles. Sans imiter le burin, elles n'ont pas tout le jeu propre à la pointe. Il les tenoit fort ſerrées, & par ce moyen, il parvenoit plus aiſément à un effet vigoureux & tranquille que s'il leur eût donné plus de largeur. Il excella dans le talent d'exprimer les poils fins des animaux, les pelleteries, les inſectes. Il a gravé auſſi des portraits eſtimés, entr'autres celui d'Albert Durer.

(39) *Etienne* DE LA BELLE, né à Florence en 1610,

mort en 1664, eſt le prince des graveurs en petit, comme G. Audran eſt celui des graveurs d'hiſtoire. Il reçut, ainſi que Callot, les leçons de Canta Gallina, peintre Florentin, & ſurpaſſa ſon maître & ſon émule. On pourroit le regarder moins comme un graveur, que comme un peintre qui excelloit à rendre ſes idées par le ſecours de la pointe : on peut même trouver en lui de grands rapports avec Rembrandt, & l'on citeroit aiſément de ces deux artiſtes des eſtampes qui ont entr'elles une grande conformité d'eſprit & de travaux ; mais la Belle, élève d'une meilleure école, avoit en même-temps l'ame plus élevée. Les attitudes de ſes figures ſont nobles, ſes airs de tête gracieux, ſes compoſitions grandes, riches & ingénieuſes. On dit qu'il employoit le vernis dur, ce qui rend encore plus étonnante la ſoupleſſe de ſes travaux. Il établiſſoit avec un goût exquis de petites tailles courtes diſpoſées dans une ſorte de déſordre pittoreſque & bien plus agréables que les tailles les plus ſoignées. Sa touche eſt piquante, ſa couleur ſuave, & ſes travaux, preſque toujours les mêmes, offrent par leurs combinaiſons la plus aimable variété : ce ſont ordinairement de petites lignes méplattes, mais différemment inclinées, croiſées, rapprochées, confondues enſemble. Comme Callot étoit d'autant plus parfait qu'il réduiſoit davantage la proportion de ſes figures, il me ſemble que la Belle gagnoit à augmenter la grandeur des ſiennes.

(40) *Pietre* TESTA, né à Lucques en 1611, ſe noya dans le Tibre en 1649. Il eſt célèbre par le génie, la vivacité de ſes compoſitions : & nous les a tranſmiſes d'une pointe un peu maigre, mais toujours animée de ſon eſprit. *Céſar* TESTA eſt moins connu ; mais ſon

eſtampe de Saint-Jérôme mourant, d'après le Dominiquin, lui donnera toujours une place diſtinguée entre les graveurs à l'eau-forte.

(41) *Abraham*. Bosse, né à Tours, & mort à Paris en 1678, étoit contemporain de la Belle, mais il aima mieux, pour la manœuvre de l'art, être l'imitateur de Callot. Comme cet artiſte, il ſut donner à ſes travaux à l'eau-forte la fermeté & preſque l'éclat du burin. C'eſt plutôt un ſujet d'obſervation que d'éloge. Il vaut mieux, ſans doute, imprimer à chaque genre de gravure le caractère qui lui eſt propre; laïſſer à l'eau-forte ſa liberté badine, & au burin ſa ſageſſe & ſa ſévérité On peut avec beaucoup d'adreſſe, imiter le burin avec la pointe, & la pointe avec le burin : mais il faut avouer auſſi que chacun de ces inſtrumens fera toujours mieux lui-même ce qu'il doit faire que l'inſtrument qui affecte de l'imiter. Oſons blâmer Abraham Boſſe de ſon choix, mais accordons lui des louanges pour avoir réuſſi dans ce qu'il a cherché. Il gravoit d'après ſes propres deſſins; & ſans mettre ſes eſtampes dans la même claſſe que celles de la Belle & de quelques autres artiſtes du goût le plus exquis, on les eſtime juſtement, ſur-tout celles qui repréſentent une ſalle de la Charité, les arts & métiers, les cérémonies du mariage de Louis XIV, &c. Il mérite auſſi de la reconnoiſſance pour les traités qu'il a publiés ſur l'architecture & la perſpective, & ſur-tout pour celui de la *manière de graver à l'eau-forte & au burin*, ouvrage dont M. Cochin a donné une nouvelle édition avec des augmentations néceſſaires. Ses talens le firent recevoir membre de l'académie royale de peinture & d'architecture, & il en fut exclus dans la ſuite parce

que ſon caractère libre oſa réſiſter au caractère impérieux & deſpotique de le Brun qui tenoit alors le ſceptre des arts.

(42) *Salvator* Rosa, né à Naples en 1615, mort à Rome en 1673, célèbre comme peintre & connu comme poëte, a gravé d'une pointe un peu maigre & avec peu de ſoin. On pourroit comparer ſa gravure à celle de Pietre Teſte : elle eſt peu remarquable par elle-même, & perdroit tout ſon mérite ſous la main d'un imitateur, parce qu'elle le doit tout entier au ſentiment qu'un maître habile ne manque jamais de mettre dans ſes ouvrages. Le grand caractère des têtes & la vivacité de l'expreſſion animent quelques-unes de ſes eſtampes.

(43) *Sébaſtien* Bourdon, né à Montpellier en 1616, mort à Rome en 1671 a beaucoup gravé d'après ſes propres deſſins. Ses eſtampes ſont plus recherchées pour la compoſition que pour le travail de la gravure. Quoiqu'il les avançât beaucoup à l'eau-forte, il ſavoit s'aider du burin pour les terminer.

(44) Dans le même temps un peintre Italien prêtoit à la pointe toute la grace dont elle eſt ſuſceptible. C'étoit *Benedette* de Castiglione, né à Gênes en 1616, mort à Mantoue en 1670. Il eſt plein de goût, ſes tailles ſont courtes, ſa pointe eſt badine, quelquefois ſon ouvrage n'eſt qu'un grignotis dont tout le monde ſent le charme, dont les artiſtes ſeuls peuvent apprécier l'intelligence. On peut le comparer à la Belle, à Rembrandt, & à tous ceux qui ont mis le plus d'eſprit & de ragoût dans le travail de l'eau-forte.

(45) *Jean* le Potre, né à Paris en 1617, mort en 1682, artiſte fécond & ſpirituel dans ſes compoſitions,

a quelquefois gravé du meilleur goût. On pourroit en citer pour exemple les morceaux qu'il a donnés d'après Paul Farinati & un assez grand nombre de ceux qu'il a publiés d'après ses propres dessins. Mais l'abondance de ses conceptions ne lui permettoit pas d'accorder toujours beaucoup de soin au travail de sa gravure : d'ailleurs il laissoit souvent trop mordre ses planches, & l'eau-forte en rongeant & creusant ses travaux, détruisoit ce qu'ils avoient d'aimable ; mais elle ne pouvoit détruire ce qui fait reconnoître en lui l'excellent dessinateur pour les ornemens d'architecture, &, à ce titre, il sera toujours estimé malgré les variations du goût & les caprices de la mode. Il étoit d'une famille féconde en artistes célebres. L'un de ses parens, Antoine le Potre, architecte, a bâti l'église des religieuses de Port-Royal, & donné le dessin de la cascade de Saint-Cloud ; l'autre, Pierre le Potre, sculpteur, a fait le grouppe d'Enée & Anchise au palais des Tuileries, & terminé celui de Lucrece, commencé par Théodon.

(46) *François* CHAUVEAU, né à Paris vers 1620, mort dans la même ville en 1676, fut élève du peintre la Hire & peignit, dit-on, en petit d'une manière fort agréable ; mais il est sur-tout connu par le grand nombre de ses gravures. Comme on recherchoit beaucoup ses ouvrages, sur-tout pour l'ornement des livres, il étoit souvent obligé d'expédier ; & pour ne pas revenir sur son travail à la pointe, il le faisoit mordre avec trop peu de ménagement. Mais quand il travailloit avec plus de patience & de soin, il produisoit des ouvrages agréables par l'esprit de la pointe, par la variété des travaux, & par la douceur des tons. Il gravoit

le

le plus ſouvent d'après ſes propres deſſins, & compoſoit avec beaucoup d'imagination & de feu. Sa manière ordinaire étoit d'avancer ſes ouvrages à la pointe, & ce ne ſeroit pas lui rendre une pleine juſtice que de le juger d'après celles de ſes planches où il réſervoit beaucoup de travail pour le burin. Il étoit alors froid & peu ragoutant, comme on peut le voir par les eſtampes du cloître des Chartreux qu'il a gravées d'après le Sueur.

Nous n'avons pas voulu interrompre la ſuite des graveurs à l'eau-forte, nés à la fin du ſeizième ſiècle & dans les vingt premiéres années du dix-ſeptième; nous retournons maintenant ſur nos pas pour examiner les talens de ceux qui ſe ſont fait un nom par la gravure au burin.

(47) *Corneille* BLOEMAERT introduiſit une nouvelle manière de graver qui eut un grand nombre d'imitateurs, enſorte qu'on peut le regarder comme le chef d'une nombreuſe école. Né à Utrecht en 1603, & mort à Rome en 1680, il étoit le troiſième fils d'Abraham Bloemaert, bon peintre de l'école de Hollande. Lui-même ſe livra quelque temps à la peinture & la quitta entièrement pour la gravure. Son maître, qu'il ne tarda pas à ſurpaſſer, fut Criſpin de Pas, imitateur de Lucas de Leyde. Il grava d'abord d'après les deſſins de ſon père, vint à Paris vers 1630, s'y diſtingua par ſes eſtampes pour les *tableaux du temple des Muſes*, & ſe rendit à Rome la capitale des arts, où il fixa ſon ſéjour. Il ſe ſignala par la beauté de ſon burin, par le talent encore inconnu de ménager une dégradation inſenſible de la lumière aux ombres, & par la variété des tons ſuivant la différence des plans; mais il ne varia

pas avec le même art ſes travaux ſuivant la diverſité des objets. Son grain, tendant toujours au quarré, a du repos & de la transparence; il a du mérite quand il eſt bien placé, mais il ne peut convenir à tout. On peut auſſi lui reprocher une molleſſe générale cauſée par le défaut de touche: ce défaut ſe remarque ſur-tout dans ſes draperies, & il y eſt encore augmenté par ſa conſtance à ne point quitter l'ordre des tailles qu'il a une fois établies, tandis qu'il faut les abandonner bruſquement quand l'ordre des plis l'exige. Les plis longs & étroits doivent être traités par des tailles priſes dans le ſens de leur longueur: ce procédé qui donne à la gravure une grande fermeté ne ſe trouve point dans les ouvrages de Bloemaert; il cherchoit ce qu'on appelle le flou, qui eſt toujours voiſin de la molleſſe. Cette même molleſſe ſe remarque auſſi dans ſon trait, qui tend plutôt à la ligne circulaire qu'au méplat. Ce défaut le rendoit plus propre à traiter les figures de femmes que celles d'hommes. Il a beaucoup gravé d'après Pietre de Cortone, & ſa manière étoit aſſez d'accord avec celle de ce maître. Il ſeroit injuſte de refuſer une grande eſtime à ſes ouvrages; mais il ſeroit dangereux de les imiter ſans intelligence. On doit préférer ſans doute l'art d'Auguſtin Carrache pour la préparation des travaux: mais Bloemaert eſt le premier graveur au burin qui ait ſu finir une eſtampe. C'eſt dire aſſez qu'avant lui on avoit bien ſu graver un deſſin; mais qu'il eſt le premier qui ait bien ſu graver un tableau. Quoique ſa gravure fût généralement un peu froide, il la réchauffoit par le ton, quand il gravoit d'après de vigoureux coloriſtes. On en peut voir entr'autres un exemple dans ſon eſtampe repré-

ſentant Saint-Pierre qui réſſuſcite Tabitha, gravée d'après Barbieri da Cento.

Comme Bloemaert a fait école, nous allons donner ſans interruption la ſuite des graveurs qui ont adopté ſa manière : car l'ordre chronologique n'autoriſe pas à détruire l'ordre des choſes. Il ne faut ni l'oublier entièrement, ni s'y trop aſſervir.

Si nous conſidérions ſeulement l'année de la naiſſance de *Charles Audran* & d'*Etienne Baudet*, nous les placerions avant Bloemaert. Mais quoiqu'ils fuſſent un peu plus âgés que cet artiſte, comme il eſt vraiſemblable qu'ils ont plutôt imité que créé ſa manière, nous avons cru devoir les placer après lui.

(48) *Charles* AUDRAN eſt né à Paris en 1594, & mort dans la même ville en 1674. Il apprit d'abord à graver dans ſa patrie, & alla ſe perfectionner à Rome : il put dans ces deux villes connoître Bloemaert, ou du moins ſes ouvrages, & il mérite d'être diſtingué dans la foule des imitateurs de cet artiſte.

(49) *Etienne* BAUDET, né à Blois en 1598, & mort à Paris en 1671 a gravé d'une manière généralement aſſez dure un grand nombre de tableaux. Avec le grain quarré de Bloemaert, il mêloit l'eau-forte au burin, ce qui ne peut réuſſir dans ce genre de gravure qui exige la plus grande pureté. On ne peut cependant refuſer de l'eſtime à ſon eſtampe de l'adoration du veau d'or, d'après le Pouſſin & à quelques autres.

(50) *Michel* NATALIS, contemporain de Bloemaert, outra ſouvent le grain quarré de ce graveur. Quoique ſes eſtampes aient du mérite, elles peuvent ſervir à prouver combien ce choix de travaux eſt vicieux dans les chairs & les draperies. Il n'eſt réellement propre

qu'à graver la pierre, & il en donne le caractère à tous les objets où il domine. Quand Natalis a quitté cette manière quarrée, ce qui lui eſt arrivé trop rarement, ſa gravure ne manque ni d'agrément ni de douceur.

(51) *Giles* Rousselet, né à Paris en 1614, mort dans la même ville en 1686, a gravé d'après le Guide les quatre travaux d'Hercule du cabinet du roi : ces eſtampes ſont bien peintes & d'un bel accord ; il faut cependant en excepter celle de Déjanire qui n'a pas l'harmonie des trois autres. Sa manière tient ordinairement de celle de Bloemaert ; mais ſes travaux ſont plus larges, plus variés, & ſon exécution a plus de chaleur. Son eſtampe d'après Bourdon, repréſentant la renommée qui porte le portrait du Cardinal Mazarin au temple de l'immortalité, tandis que la Muſe de l'hiſtoire offre à la France le récit des actions de ce miniſtre, eſt un morceau qui mérite d'être diſtingué. Mais ſur-tout celle du Chriſt au tombeau, d'après le Titien, eſt à la fois d'une gravure moëlleuſe, large & vigoureuſe. Elle prouve qu'il étoit bon coloriſte, & qu'il ſavoit très-bien rendre les étoffes & les divers objets qui peuvent entrer dans un tableau. On a de lui des planches d'un effet ſuave à la fois & piquant.

(52) *Guillaume* Vallet, graveur François qui floriſſoit vers le milieu du dix-ſeptième ſiècle a travaillé à Paris & à Rome. Il gravoit d'une manière large & colorée.

(53) *François* Poilly, né à Abbeville en 1622, mort à Paris en 1693, alla ſe perfectionner à Rome dans l'art du deſſin. Bloemaert fut dans la gravure le maître qu'il prit pour modèle, & il réuſſit parfaite-

sent dans cette manière un peu froide, mais très-agréable & fort difficile. Les tailles qui se croisent quarrément ne souffrent point une manœuvre timide & ne produisent un effet heureux que par leur parfaite égalité. La pureté de son dessin répondoit à celle de sa gravure, & conservera toujours un prix à ses ouvrages. Quoiqu'il ait été sans doute secondé par d'habiles élèves, on ne conçoit pas qu'avec un procédé qui exige tant de patience & de temps, il ait pu porter à près de quatre cents le nombre de ses planches. L'une des plus remarquables est celle qui représente Saint-Charles Borromée administrant la communion aux pestiférés de Milan : elle est d'autant plus précieuse, que le tableau n'existe plus, & qu'il paroît avoir été le chef-d'œuvre de Mignard.

(54) *Nicolas* PITAU, né à Paris en 1633, mort en 1676, gravoit dans la manière de Poilly, mais ses tailles étoient plus mâles. Sa Sainte Famille d'après Raphaël est un chef-d'œuvre pour la beauté de l'outil, la pureté du dessin, la vigueur & la justesse de l'effet. Le caractère de Raphaël n'a peut-être jamais été mieux saisi dans aucune estampe. L'amateur qui la préféreroit même à la fameuse Sainte Famille gravée par Edelinck d'après le même maître, pourroit donner des raisons plausibles de son choix. Pitau a prouvé par cet ouvrage que le prince de l'école Romaine pouvoit donner aux graveurs des leçons de couleur, & que pour les trouver dans ses ouvrages, il ne faut que savoir les bien lire.

(55) *Guillaume* CHASTEAU, né à Orléans en 1633, mort en 1683, fit un voyage en Italie par curiosité, se lia dans cette patrie des arts avec un graveur,

conçut en le voyant travailler du goût pour ſon art, & y conſacra le reſte de ſa vie. Il eſt ſur-tout connu par ſes eſtampes d'après le Pouſſin, gravées au burin pur dans le goût de Bloemaert & de Poilly, qui ne convient pas parfaitement au caractère de ce maître. On connoît moins celles qu'il a conſidérablement avancées à l'eau-forte, & dans leſquelles on trouve certaines parties traitées avec eſprit & d'un très-bon goût. On peut regretter qu'il n'ait pas toujours ſuivi cette manière plus pittoreſque & plus libre, dans laquelle il auroit fait ſans doute des progrès, & qui auroit augmenté le nombre de ſes ouvrages & ſa réputation. On lit dans quelques ouvrages ſur les arts que Chaſteau étoit un graveur médiocre : ou les auteurs étoient fort ſévères, ou ils n'avoient pas vu ſes meilleurs ouvrages.

(56) *Elie* HAINZELMAN, natif d'Augsbourg, étoit élève de Poilly, & très-bon graveur dans la manière de ſon maître. On ignore l'année de ſa naiſſance & celle de ſa mort ; on ſait qu'il floriſſoit vers 1680.

(57) *François* SPIER, né à Nancy en 1643, & mort à Marſeille en 1681, exerça la peinture, prit des leçons de gravure dans l'attelier de Poilly, & devint ſupérieur à ce très-habile maître. Il n'a vécu que trente-huit ans & mourut en revenant d'Italie où il étoit allé ſe perfectionner. Il a gravé d'après Pietre de Cortone, le Mole, le Bernin, &c. Quand il ſuivoit la manière de Bloemaert & de Poilly, ſa gravure ne cédoit en rien aux plus beaux ouvrages de ces deux artiſtes, ou plutôt elle méritoit de leur être préférée ; mais ils n'avoient qu'une manière, & il changeoit la ſienne à ſon gré. Il a gravé d'une ſeule taille avec

une ſingulière ſoupleſſe, & dans un goût tout à fait différent de celui de Mellan. Il y a peu de graveurs au burin qui aient autant varié leur manœuvre ; peut-être même qu'à cet égard aucun ne lui peut être comparé. Tantôt ſa gravure eſt de la plus grande fierté, tantôt elle eſt fine & badine. Il ſavoit quelquefois donner à ſon burin un eſprit que l'eau-forte peut à peine lui diſputer. Le portrait du Comte Laurent de Marſciano, peint & gravé par cet artiſte, eſt un morceau remarquable par la couleur, quoiqu'aucune partie de cette eſtampe ne ſoit pouſſée au noir. On a pluſieurs belles eſtampes de ſa compoſition. On dit que ſa manière de peindre reſſembloit à celle de Pietre de Cortone. Sa Vierge, gravée d'après le Corrège, eſt un chef-d'œuvre ; elle a été vendue 500 liv. à la vente de M. Mariette.

(58) *Jean-Louis* ROULLET, né à Arles en 1645, mort à Paris en 1699, l'un des plus habiles élèves de Poilly, & peut-être ſupérieur à ſon maître. En quittant cette école, il paſſa en Italie où il travailla dix ans entiers, & acquit une pureté de deſſin qui le rendit capable de graver avec ſuccès d'après les plus grands maîtres. Il ſuffit à ſon éloge de citer ſa belle eſtampe des Maries au tombeau d'après Annibal Carrache, ouvrage admirable par la correction & la fermeté du deſſin, par la beauté du travail, & par l'art avec lequel le graveur a ſu conſerver l'expreſſion de ſon modèle. On a de lui des eſtampes que l'on prendroit pour de beaux ouvrages de Bloemaert ; mais celle des Maries reſtera toujours ſon chef-d'œuvre.

Bloemaert & ſes imitateurs avoient introduit dans leur art cette partie du clair-obſcur qui conſiſte à

conduire par une dégradation ſuivie la lumière la plus piquante à l'ombre la plus forte : c'étoit donner à la gravure la perfection de la peinture monochrome ou en camayeu. Rubens apprit un autre art aux graveurs qu'il dirigeoit, & dont pluſieurs s'étoient formés à ſon école. Comme la couleur propre contribue à l'effet général du clair-obſcur, parce qu'une couleur claire étend une maſſe de lumière, & une couleur obſcure, une maſſe d'ombre, il leur fit ſentir qu'ils détruiſoient en partie l'effet d'un tableau coloré dans ce principe, s'ils négligeoient de rendre la valeur de la couleur propre, & il leur démontra que cette couleur étant néceſſairement par ſa nature ou plus claire ou plus ſombre, pouvoit ſe rendre par le moyen du noir ou du blanc plus ou moins dégradé. Cette heureuſe découverte ajouta une nouvelle perfection à la gravure, en lui fourniſſant le moyen de rendre, non la couleur elle-même, ce qui eſt abſolument impoſſible avec du noir & du blanc, mais la valeur & l'effet de la couleur. Les graveurs, devenus coloriſtes, ne furent plus réduits à n'exprimer que l'ombre & la lumière : inſpirés par un grand peintre, ils furent peintres eux-mêmes.

Comme déjà nous avons accordé à quelques graveurs la qualité de coloriſtes, nous paroiſſons nous contredire ici, en établiſſant que les graveurs de Rubens furent les premiers exprimer la couleur : mais la contradiction n'eſt qu'apparente. Les langues manquent ſouvent de termes pour exprimer les nuances. Nous avons parlé juſqu'ici de la couleur comme d'une qualité portée par quelques artiſtes à un degré eſtimable ; nous en parlons ici comme d'une qualité portée au plus

haut degré de perfection. Une grande intelligence de la lumière & de l'ombre peut donner à une eſtampe de l'effet & une bonne couleur; mais une eſtampe gravée d'après un grand coloriſte n'eſt parfaite qu'en exprimant encore la valeur de la couleur propre. En obſervant ſeulement le clair-obſcur proprement dit, & lui donnant la vigueur qu'il exige pour produire un grand effet, on rendra bien en gravure un tableau de l'école Romaine; mais ſi l'on n'obſerve pas encore la valeur des couleurs données par le peintre à chaque objet, on ne rendra qu'imparfaitement un tableau des écoles Flamande ou Vénitienne.

Nous allons ſuivre les graveurs qui ont travaillé ſous les yeux de Rubens & de Van-Dyck, & qui ont obſervé les principes de ces deux grands maîtres.

(59) *Pierre* DE JODE, ſurnommé *le Jeune* pour le diſtinguer de ſon père, naquit à Anvers vers 1602. Il a gravé au burin pur avec beaucoup d'eſprit, de goût & de fineſſe. Les travaux de ſes chairs ont ſouvent le ragoût de l'eau-forte. On peut lui reprocher quelquefois des tailles un peu maigres. On trouvera des exemples de ſes qualités louables & de ce défaut dans ſon eſtampe d'après le Saint-Auguſtin de Van-Dick : mais il a gravé d'après le même peintre des portraits dans leſquels il eſt au-deſſus de tout reproche.

(60) *Pierre* SOUTMAN, qui floriſſoit vers 1630, a gravé d'après Rubens des eſtampes fort avancées à l'eau forte. Sa pointe eſt maigre; chacun de ſes travaux a peu de mérite ſi on les conſidère en particulier; ſouvent même ils ſont vicieux : quelquefois ils ſont en déſordre; quelquefois leur ordre & leur choix ſemblent contraires à la théorie de l'art : mais leur

enſemble ragoûtant produit des eſtampes qui ne ſont pas ſans mérite, & qui ont toujours celui d'indiquer la molleſſe des chairs & le coloris vigoureux du maître d'après lequel elles ſont faites. Il a gravé au burin pur avec les mêmes avantages & les mêmes défauts : mais quelque genre de gravure qu'il ait choiſi, il s'eſt toujours montré peintre.

(61) *Pierre* VAN-SOMPELEN, élève de Soutman, floriſſoit vers 1640. La fineſſe de pointe avec laquelle il a gravé le tableau de Rubens repréſentant les diſciples d'Emaüs ſeroit peut-être dangereuſe à imiter, & n'exprime pas la largeur de pinceau du maître ; mais on ne peut s'empêcher de l'admirer. Elle produit des tons ſourds, doux & colorés qui donnent à la gravure l'avantage du deſſin au lavis. Cette eſtampe eſt de l'année 1643.

(62) *Jonas* SUYDEROEF, autre élève de Soutman, floriſſoit vers le même-temps. Il a gravé avec ſuccès d'après Rubens. Les amateurs admirent la fineſſe de ſes travaux ; on pourroit quelquefois lui en reprocher la petiteſſe, quelquefois auſſi la roideur, & en même-temps la ſéchereſſe des contours : mais il réparoit ces défauts par la fermeté de la touche, par la pâte, la couleur & l'expreſſion. C'eſt par-là qu'il donne à ſes eſtampes de la chaleur, quoique les travaux en ſoient un peu froids.

(63) *Robert* VAN-VOERST, floriſſoit vers 1640. On ne peut oublier entre les graveurs diſtingués par leurs talens, & par l'art d'exprimer la couleur, celui qui a rendu avec tant de caractère, d'après Van-Dyck, les portraits du Comte de Pembrock, d'Inigo Jonès, de Vouet, & le ſien même.

(64) *Luc* VORSTERMAN, qui floriſſoit vers 1640, fut d'abord élève de Rubens pour la peinture, & quitta cet art pour ſe livrer entièrement à la gravure. Il gravoit au burin pur, mais il ſavoit rendre ſon burin pittoreſque, & il exprimoit tous les objets dans leur vrai caractère. On deſireroit quelquefois que ſes contours, au lieu d'être ſéchement annoncés par un trait, ſe trouvaſſent fondus avec les objets qui les environnent, & qui doivent leur ſervir de fond. Il ſemble ſur-tout que ce moyen devoit être employé par un graveur qui avoit été peintre. Mais cet art trouvé par Bloemaert, & pratiqué par ſes imitateurs, étoit encore peu connu dans les Pays-bas, & l'on pourroit même croire qu'il y a été introduit par Vorſterman, car on le remarque dans quelques-unes de ſes eſtampes. Il faut louer en lui la fineſſe des travaux, le caractère & le ſentiment des têtes, & l'eſprit du burin qu'il forçoit à propos à imiter la liberté de l'eau-forte. Quelquefois il réſervoit de larges lumières, & avoit l'art d'exprimer la couleur du peintre, en économiſant les travaux; d'autres fois il donnoit à ſa gravure toute la vigueur dont elle eſt capable. Son eſtampe de l'adoration des Rois, d'après Rubens, eſt un des beaux ouvrages de l'art. On y admire la variété de manière avec laquelle eſt rendue la multiplicité des objets dont elle eſt compoſée.

Cette variété, recherchée par tous les graveurs de Rubens avoit été juſques-là trop négligée, ou ſi l'on en trouve quelques indications dans les graveurs précédens, il faut plutôt l'attribuer à un heureux inſtinct, qu'à un principe ſolidement établi. On ſent ſur-tout que le grain quarré, introduit dans la gravure par Bloe-

maert, devoit s'opposer à cette variété si justement recommandée dans la suite, & dont on doit vraisemblablement la première observation aux conseils de Rubens, & à la savante docilité de ses graveurs.

(65) *Paul* PONTIUS ou DU PONT, élève de Vorsterman, florissoit vers 1650. Il étoit fort aimé de Rubens, il travailloit sous ses yeux, & c'est l'un des graveurs qui semblent avoir partagé l'ame de ce grand peintre. On connoît, on admire, on recherche les belles estampes qu'il a gravées d'après ce maître, & sur-tout celle de Tomiris faisant plonger dans un vase plein de sang la tête de Cyrus. Il n'a pas moins réussi dans le portrait, & ses travaux sont variés comme les caractères des têtes : c'est ce que prouvent les portraits du Marquis de Léganès, du Marquis de Santa Cruz, de Don Carlos de Colonne, de Henri Steenvick, de Rubens, & un grand nombre d'autres, tous gravés d'après Van-Dyck.

(66) *Schelte* BOLSWERT, né en Frise, florissoit en même-temps que Pontius, & partageoit avec lui l'amitié de Rubens. Quoiqu'il maniât le burin avec beaucoup d'assurance & de liberté, il ne s'occupoit jamais à faire de belles suites de tailles brillantes, & tâchoit au contraire d'imiter le ragoût & le pittoresque de l'eau-forte. Tous ses soins tendoient à rendre, comme elles devoient être rendues, les parties que lui offroit son original, à suivre le mouvement des chairs, la forme des *os*, les brisures des plis, quittant sans scrupule les tailles dès qu'elles cessoient de lui convenir ; employant quelquefois des tailles courtes, & des empâtemens de points dans les chairs, & même dans les draperies, ne craignant pas pour parvenir à l'effet, de

salir ſes travaux, de les confondre, de les contrarier par des touches fermes & bien placées; tendant toujours plus au pittoreſque qu'à ce qu'on nomme la beauté de la gravure, & la rendant toujours d'autant plus belle en effet, qu'il s'occupoit moins d'en ménager la beauté. On a écrit que Rubens ſe plaiſoit à travailler lui-même aux planches de ce graveur : c'eſt ſuppoſer que ce peintre étoit très-familier avec le burin, ce qui eſt peu vraiſemblable. Les écrivains qui ont rapporté ce fait, & qui ne connoiſſoient pas aſſez les procédés de l'art, auront entendu dire apparemment, ſans le bien comprendre, que, ſuivant l'uſage ordinaire des peintres, Rubens retouchoit au crayon ou au pinceau les épreuves de Bolſwert, & que ce graveur revenant ſur ſes planches, rendoit avec préciſion les retouches du maître. Ces retouches me paroiſſent ſenſibles dans un grand nombre d'eſtampes de Bolſwert: je m'en tiendrai ici à la Sainte-Cécile. Je n'examine pas ſi c'eſt la plus belle de ce graveur, il ſuffit pour mon objet qu'elle ſoit belle, & d'un effet très-pittoreſque. Il me ſemble très-probable que c'eſt Rubens qui a frappé les fortes touches des ſourcils, des yeux, des narines & de la bouche de la Sainte; touches hardies, qui donnent à la tête une vie extraordinaire, & qui ont obligé le graveur à fouiller profondément ſon cuivre, devenant lui-même à ſon tour plutôt peintre que graveur. On pourroit de même reconnoître dans les draperies & dans les acceſſoires le crayon de Rubens, d'où ſont nés des travaux qui ne ſemblent pas avoir été prévus dans la préparation de la planche. Il ſeroit bon que les graveurs, quand ils ſe ſentent refroidir, miſſent ſous leurs yeux de belles eſtampes de Bolſwert & appriſſent

de lui à rendre leur gravure moins belle pour la rendre meilleure. On diſtingue entre ſes ouvrages, la chute de Saint-Paul, l'Aſſomption de la Vierge, la vocation de Saint-Pierre, la chaſſe aux lions, d'après Rubens, le crucifix de Van-Dyck, l'éducation de Jupiter, & la mort d'Argus d'après Jordaens. Il a montré dans quelques eſtampes, & entr'autres dans celle de l'Aſſomption, qu'il étoit très-habile buriniſte, & qu'il lui auroit été facile de faire parade de cette qualité s'il avoit cru que l'objet de l'art dût ſe borner à la manœuvre qui n'en eſt que le moyen.

(67) *Guillaume* HONDIUS floriſſoit vers 1650, l'un des meilleurs graveurs qui ſe ſoient formés du temps de Rubens, & non moins admirable par l'art de conſerver le caractère du maître, que par la fineſſe & la belle couleur de ſon burin. Son portrait de François Franck le jeune eſt l'un des plus beaux qui aient été gravés d'après Van-Dyck. La tête eſt vivante; une manche d'étoffe de ſoie eſt rendue avec le plus grand art & ſans aucune affectation de métier. Ce n'eſt pas ainſi que l'on grave quand on ſe propoſe froidement de faire de belles tailles; mais c'eſt ainſi qu'un véritable artiſte ſe laiſſe échauffer du feu d'un autre artiſte.

(68) *Hendrick* SNYERS, contemporain des derniers graveurs dont nous venons de parler, a travaillé comme eux d'après Rubens. Si j'en puis juger par celles de ſes eſtampes qui me ſont connues, il ne peignoit pas avec le burin auſſi parfaitement que Bolſwert & Pontius, mais ſes travaux ſont larges & moëlleux, & il étoit deſſinateur dans la manière flamande.

(69) *Pierre de* BALLIU, graveur d'Anvers, vivoit au milieu du dix-ſeptième ſiècle. Il eſt peu recom-

mandable par le choix de ſes travaux, & ſes portraits d'après Van-Dyck ſont fort inférieurs à ceux des artiſtes dont nous venons de parler; mais il a quelquefois donné un très-bon effet à ſes eſtampes. Nous nous contenterons de citer celle de Saint-Athanaſe d'après Rembrandt.

Les graveurs formés pas Rubens n'eurent pas dans leur pays des ſucceſſeurs dignes d'eux. Leurs eſtampes reçurent un accueil peu favorable en Italie, parce que le deſſin n'en étoit ni d'un beau choix ni d'une grande pureté: on y diſoit qu'*elles ſentoient le flamand.* Les graveurs françois, prévenus des opinions italiennes, y firent eux-mêmes peu d'attention. Quand elles eurent enfin obtenu l'eſtime qu'elles méritoient, les François qui l'emportoient alors dans la gravure ſur toutes les nations de l'Europe, ſe contentèrent de les louer; mais ils continuèrent de ſuivre leur goût particulier, ou d'imiter ceux de leurs compatriotes qui jouiſſoient d'une grande réputation, ou qu'ils avoient eu pour maître. Ainſi les travaux des Vorſterman, des Pontius, des Bolſwert, n'eurent pas ſur l'art une grande influence. Ce furent de beaux monumens qu'on ſe contenta de célébrer, mais ſans en faire un objet d'étude, & ils n'eurent pas d'imitateurs.

Nous avons fait connoître les graveurs imitateurs de Bloemaert, & ceux qu'avoient formés les leçons ou les conſeils de Rubens; parlons maintenant de ceux qui, chez les différentes nations où l'on cultivoit les arts, acquirent vers le même temps de la célébrité.

(70) *Claude* MELLAN, né à Abbeville en 1601, mort à Paris en 1688, commença à peindre dans la manière du Vouet dont il avoit reçu des leçons à

Rome, & ſe conſacra enſuite à la gravure qu'il exerça le plus ſouvent d'après ſes propres deſſins. Son contour eſt pur, ſont trait coulant, ſes têtes d'hommes ont du caractère, & celles de femmes de la grace. Il a gravé d'abord à Rome, & alors il croiſoit ſes tailles comme les autres graveurs; mais dans la ſuite il s'aviſa de rendre les formes & le clair-obſcur par un ſeul rang de tailles renflées ou diminuées, ſuivant que le ton l'exigeoit. C'eſt dans ce genre de gravure qu'il s'eſt fait une grande réputation, & elle auroit peut-être été moins brillante, s'il n'eût pas ſoutenu ſon mérite réel par la ſingularité. On eſt juſtement étonné de la force qu'il a donnée à ſes ouvrages avec une ſi grande économie de travaux; mais il faut convenir que c'eſt ſon art, & non ſon procédé, qui eſt admirable: il n'auroit pu manquer, avec cette manœuvre, de donner à ſes eſtampes l'apparence de l'acier, s'il avoit eu cette coupe nette & brillante dont on fait à préſent tant de cas, & que les amateurs préfèrent aux parties les plus importantes de l'art. Son eſtampe de la fille de Jethro, qu'il a gravée d'après le Tintoret, eſt d'une couleur admirable, & du moëlleux le plus rare: on voit qu'elle eſt faite d'après un grand coloriſte, on croit y reconnoître le ton du tableau, & rarement les peintres Vénitiens ont été ſi bien rendus: il n'y a croiſé les tailles que dans quelques acceſſoires. Dans ſon eſtampe de Saint-François, le travail de la robe ſur les parties lumineuſes exprime toute la rudeſſe de l'étoffe dont eſt vêtu l'auſtère cenobite. Quoique la figure principale ſoit gravée d'une ſeule taille, & qu'il n'y ait du blanc que ſur les parties frappées de la lumière, l'eſtampe eſt d'une grande vigueur. Il a

gravé,

gravé, d'après ſes propres deſſins, des portraits dans leſquels on croit reconnoître la couleur de la perſonne repréſentée. On peut comparer le portrait de Peireſc, aſſez bien gravé ſuivant le procédé ordinaire, dans le recueil des hommes illuſtres de Perraut, & celui que Mellan a traité d'une ſeule taille; l'avantage de la couleur eſt en faveur du dernier. Tout le monde connoît ſa Sainte-Face, grande comme nature, & gravée d'une ſeule taille tournante qui commence au bout du nez. C'eſt un jeu d'adreſſe que les amateurs ne ceſſent de célébrer; mais ce n'eſt pas le plus beau de ſes ouvrages: on eſt fâché qu'un artiſte d'un ſi grand talent doive la plus grande partie de ſa gloire à un ſemblable tour de force, auquel il ne mettoit peut-être que fort peu de prétention. Il a eu la patience de faire deux fois à la plume le deſſin de cette tête; on peut voir l'un de ces deſſins au cabinet des eſtampes de la bibliotheque du Roi.

(71) *Jean-Jacques* THOURNEYSEN né à Bâle en 1636, & mort dans la même ville en 1718, a gravé dans la manière de Mellan. Il y a de la grace dans ſon eſtampe ronde gravée d'après Charles Dauphin, & repréſentant la Vierge, l'Enfant-Jéſus & le petit Saint-Jean. Cet ouvrage eſt de l'année 1660.

(72) REMBRANDT *Van-Rhin*. Nous avons déjà parlé de ce grand maître à l'article ECOLE. Une liberté vagabonde, un déſordre pittoreſque, une touche facile, la plus rare intelligence du clair-obſcur, le talent de rendre par des travaux jettés en quelque ſorte au haſard, le caractère des différens âges, & celui de tous les objets qu'il traitoit, telles ſont les parties, & beaucoup d'autres encore, qui répandent ſur les eſtampes de Rem-

brandt un charme inexprimable. On cherche ſes procédés, & je ne les crois pas fort difficiles à trouver; c'eſt ſon art qui eſt un ſecret impénétrable. Il eſt certain qu'il a beaucoup employé la pointe-sèche; quelque fois il l'ébarboit imparfaitement, & ſes rebarbes arrêtant en partie le noir, lui procuroient des tons de lavis : ſon heureuſe maladreſſe à aiguiſer ſa pointe, à la manier, lui fourniſſoit des travaux & des tons ſingulièrement pittoreſques. Il faiſoit auſſi quelquefois uſage du burin, mais plus rarement. Loin de chercher à le rendre brillant, il ne l'employoit que pour peindre, ſacrifier, ſalir, & ne cherchoit qu'à le cacher. On voit cependant qu'il y a beaucoup de burin dans ſa grande deſcente de croix. Souvent il rentroit à différentes repriſes ſes tailles à la pointe sèche. Quelquefois, après avoir fait mordre une planche, il la recouvroit de vernis, y ajoutoit des travaux, & la remettoit à l'eau-forte. On a de lui des eaux-fortes groſſières, mais pleines d'eſprit; telle eſt ſa préſentation au temple. Son eſtampe aux cent florins, & les différens changemens qu'il y a faits éclairent ſur ſa manœuvre. Elle repréſente Jéſus-Chriſt guériſſant les malades. Il paroît dans quelques parties s'être procuré des tons de demi-teinte en mettant ſur ces parties de l'eau-forte à nud. On voit de lui des têtes entièrement gravées à la pointe-sèche, telle eſt celle de la fameuſe eſtampe du banquier Wtenbogard, dont on poſsède à la bibliothèque du Roi une épreuve où le trait ſeul de cette tête eſt établi; encore l'eſt-il lui-même à la pointe-sèche : telle eſt auſſi la tête du Bourg-Meſtre Six, & la pointe-sèche domine dans tout ce morceau. Mais quel que ſoit le mérite des eſtampes qui, par l'effet

que leur a procuré cet outil, reſſemblent au lavis ou à la manière noire, nous croyons pouvoir perſiſter dans l'opinion que nous avons annoncée à l'article ECOLE, & regarder comme ſes chefs-d'œuvre un grand nombre de têtes gravées à l'eau-forte de la pointe la plus ſavante, la plus ragoûtante, la plus ſpirituelle. Le portrait d'Wtenbogard eſt de ce genre, & l'on pourroit encore trouver dans ſon œuvre des têtes qui mériteroient de lui être préférées.

On ſent que ce jugement porte uniquement ſur la gravure, parce que c'eſt uniquement de la gravure qu'il s'agit ici, & que nous faiſons abſtraction de l'effet, & de la richeſſe de compoſition qui peuvent faire préférer d'autres morceaux plus capitaux du même auteur.

Il a eu pluſieurs imitateurs, dont quelques-uns furent ſes élèves. (73) *Ferdinand* BOL, dont les ouvrages ſont recommandables par le piquant des effets, & la vérité de l'expreſſion. (74) *Jean-Georges* VAN-ULIET, dont l'œuvre eſt d'un grand prix, quoique peu nombreuſe. (75) *Jean* LIEVENS, peintre d'hiſtoire, dont on a des têtes pleines de vie & de vérité. Enfin (76) *Salomon* KONNICK, peintre d'hiſtoire & de portraits, dont les têtes gravées ſont plus légères de travail que celles de Rembrandt.

(77) *Grégoire* HURET, né à Lyon en 1610, mort à Paris en 1670. Quoiqu'il ait gravé d'après ſes deſſins, ſes eſtampes ſemblent faites d'après des tableaux vigoureuſement colorés. Il mériteroit, à titre de deſſinateur & de graveur, une réputation ſupérieure à celle dont il jouit. Ses effets ſont larges & piquans, ſes têtes expreſſives, ſes draperies bien jettées, ſes conceptions

neuves & ingénieuſes. Ses acceſſoires ont de la richeſſe ſans tomber dans le luxe. Comme graveur, ſans le mettre au rang des plus grands buriniſtes, on ne peut lui refuſer d'avoir aſſez bien manié le burin, non pour étonner par une manœuvre recherchée, mais pour ſatisfaire ceux qui penſent que l'artiſte poſsède ſuffiſamment ſon outil quand il peut rendre tout ce que l'art exige. Sa gravure eſt moëlleuſe & facile; partout ſes travaux ſont d'un bon choix, &, dans certaines parties, ils ſont pleins de goût.

(78) *Janus ou Jean* LUTMA, orfévre d'Amſterdam, floriſſoit vers le milieu du dix-ſeptième ſiècle. Il eſt connu par quatre portraits qu'il grava au ciſelet, ſe ſervant d'un petit maillet pour faire pénétrer cet inſtrument dans le cuivre. Il mettoit au bas de ſes eſtampes *opus mallei* (ouvrage au maillet). Ses têtes ſont pointillées d'une manière douce & très-agréable. Il n'y avoit qu'à faire imprimer ſes planches avec de la poudre de ſanguine ou de crayon noir broyée à l'huile, pour qu'elles imitaſſent le crayon. Lutma peut donc être regardé comme le véritable inventeur de la gravure dans la manière du crayon, & c'eſt bien vainement que les ſieurs *François* & *Deſmarteau* ſe ſont diſputé ſi vivement dans la ſuite la découverte de ce genre de gravure. Il n'ont inventé que la manière de l'imprimer. C'étoit en apparence peu de choſe; mais c'eſt ſouvent à peu de choſe que tiennent les découvertes les plus heureuſes. On a vu qu'au quinzième ſiècle l'invention de la gravure en eſtampes ne tenoit auſſi qu'au moyen d'imprimer des ouvrages qu'on ſavoit faire depuis long-temps.

(79) *Michel* DORIGNY, né à Saint-Quentin en 1617,

& mort à Paris en 1663, étoit gendre de Vouet : il gravoit à l'eau-forte, & ne mérite guère d'être cité que pour avoir perpétué par la gravure un grand nombre d'ouvrages de ce peintre. La plupart de ſes eſtampes ont de la dureté, & ce défaut n'eſt pas réparé par le goût des travaux.

(80) *Iſraël* SILVESTRE, né à Nancy en 1621, mort à Paris en 1691, fit deux fois le voyage d'Italie. Il deſſinoit des vues avec beaucoup de goût. Il compoſa ſa manière de celles de Callot & de la Belle, & paroît à ſon tour avoir été imité par le Clerc. Il fut employé par Louis XIV à deſſiner les maiſons royales & les places conquiſes par ce prince. Il ornoit ſes deſſins de petites figures touchées avec beaucoup de goût.

(81) *Jean* PESNE, né à Rouen en 1623 mort à Paris en 1700. Sa gravure, dont les travaux ne ſont ni agréables, ni ſavans, ni pittoreſques, ne lui auroit fait aucune réputation, s'il ne s'étoit pas appliqué à rendre le caractère des maîtres qu'il copioit ; cette qualité manque à un grand nombre de graveurs qui ont eu d'ailleurs plus de talent. Ce qui a contribué ſur-tout à lui faire un nom dans un art dont il poſſédoit trop foiblement la manœuvre, c'eſt qu'il a gravé un très-grand nombre de tableaux du Pouſſin. Il avançoit beaucoup ſes eſtampes à l'eau-forte. Ses travaux d'Hercule, qui ſont légers d'ouvrage, offrent une bonne diſpoſition de tailles.

(82) *Nicolas* BERGHEM, dont le vrai nom étoit *Klaas*, naquit à Harlem en 1624, & eſt mort en 1683. Il eſt célèbre comme peintre de payſages, mais il peut être compté entre les bons graveurs à l'eau-forte, & peut ſervir de modèle pour la gravure des animaux.

(83) *Carle* MARATTE, né à Camerano en 1625, mort à Rome en 1713, célèbre peintre d'hiſtoire, a gravé d'une pointe aſſez maigre. Ses eſtampes n'ont guère que le mérite de propager quelques-unes de ſes compoſitions.

(82) *Corneille* VISSCHER, graveur Hollandois, floriſſoit vers 1660. Il étoit élève de Soutman. Les artiſtes ſemblent s'accorder à lui adjuger la palme de la gravure. Il eſt impoſſible de mieux peindre avec la pointe & le burin, de mieux accorder ces deux inſtrumens, de les faire contraſter plus hardiment entr'eux, de mieux imiter avec le burin pur le badinage pittoreſque de l'eau-forte. Ses eſtampes les plus recherchées ſont celles qu'il a gravées d'après lui-même; car il étoit bon deſſinateur, ou plutôt il étoit toujours peintre, ſoit qu'il maniât le crayon, la pointe ou le burin. Ses ouvrages les plus célèbres ſont le portrait de Gellius de Bouma, qu'on appelle l'eſtampe à la grande barbe, la fricaſſeuſe, le marchand de mort aux rats, la Bohemienne, le chat. On admire dans la Bohemienne l'oppoſition de ce que l'eau-forte a de plus brut avec ce que le burin a de plus brillant. Le portrait de Bouma eſt plus étonnant encore. Les travaux ſont ſavamment & hardiment pris & abandonnés pour ſuivre le plan des chairs de ce vieillard. Les tailles qui peignent l'enchaſſement des yeux, & celles qui forment les yeux eux-mêmes ſont d'un choix & d'une perfection dont il ſeroit difficile d'offrir un ſecond exemple. Les différens plans du nez offrent de la chair véritable, & cette chair eſt de l'âge que devoit avoir le modèle. La bouche, en grande partie cachée par la barbe, eſt d'une touche juſte; on y re-

connoît d'autant plus d'art, qu'elle en montre moins. La barbe blanche ſemble avoir été faite en jouant, & de ce jeu a réſulté la plus ſingulière vérité; en la regardant à une diſtance convenable, on croit en voir les poils. L'habit eſt gravé au burin comme l'eſtampe entière; mais le travail en eſt tremblotté comme celui de la pointe: le ton, la touche, l'ordre des plis font reconnoître l'étoffe du manteau, ſans que l'artiſte ait employé aucun des moyens auxquels les graveurs ont ordinairement recours pour exprimer des étoffes de ſoie; on remarque même, en regardant les tailles de près, qu'elles ſont négligées, aſſez inégales entr'elles, & qu'elles ont même un tremblement de pointe, ſorte de travail qui ſembleroit ne devoir exprimer que des étoffes groſſières. Mais toutes les ſortes de travaux, conduits par ſon intelligence, prenoient ſous ſa main tous les caractères qui lui convenoient, & c'eſt en évitant par-tout l'apparence de l'art, qu'il eſt parvenu au comble de ſon art.

Il eut deux frères; *Jean* qui a gravé d'après Berghem & d'après Van-Oſtade; il allioit auſſi l'eau-forte au burin, mais avec un ſuccès très-inférieur; & *Lambert*, qui fit le voyage d'Italie, travailla avec Bloemaert, & grava d'une manière aſſez ſemblable à celle de cet artiſte. C'eſt ce qu'on peut reconnoître dans ſes eſtampes d'après Piétre de Cortone.

(85) *Joſeph-Marie* MITELLI, graveur Italien, a publié d'après les plus grands maîtres de l'école de Bologne, des recueils qui lui méritent de la réputation. Il gravoit à l'eau-forte avec eſprit, & d'un bon caractère de deſſin. Quoique ſa pointe ſoit un peu maigre, il eſt digne d'eſtime, même en qualité de graveur, par

l'intelligence avec laquelle il établiſſoit ſes travaux. Sa gallerie d'Enée, d'après Annibal Carrache, fut publiée en 1663, & il donna en 1679 douze eſtampes d'après les plus grands maîtres Bolonnois. Mitelli paſſe pour être le premier qui ait publié de ſemblables recueils. C'eſt à lui que l'on doit l'eſtampe italienne de la nuit du Corrège. Ce tableau a été gravé depuis avec plus d'effet, mais peut-être avec moins de caractère, d'eſprit & de grace, dans la gallerie de Dreſde.

(86) *Jean* MORIN, né à Paris, & mort vers 1660, étoit élève de Champagne, & ſe conſacra d'abord à la peinture. Il imagina de graver les chairs avec des points faits à l'eau-forte. Comme il avoit le bon goût de rappeller des travaux du même genre dans les tailles des draperies, & des fonds, qu'il gravoit également à la pointe, ſes travaux étoient d'accord entr'eux. Il a ſur-tout gravé des portraits fort eſtimables, & qui ſont juſtement appréciés par les artiſtes; mais on ne le donne pas pour modèle.

(87) *Jean* BOULANGER vivoit en même tems que Morin, mais il étoit plus jeune: nous le mettons à côté de cet artiſte, parce qu'il s'aviſa auſſi, pour donner plus de douceur & de moëlleux aux chairs, de les graver avec des points. Mais Morin faiſoit ces points à l'eau forte, & Boulanger les établiſſoit au burin. Comme il gravoit les autres parties du tableau d'un burin ſouvent aſſez dur, ce contraſte de molleſſe & d'une exceſſive fermeté, produiſoit un effet vicieux. En général ſes eſtampes manquent d'accord dans les tons & dans les travaux. Boulanger & Morin peuvent être regardés comme les premiers inventeurs de cette gravure pointillée qui, depuis quelques années, eſt fort

en uſage en Angleterre, & que les François commencent à imiter.

(88) *Robert* NANTEUIL, né à Reims en 1630, mort en 1678. Quoique fils d'un marchand peu fortuné, il reçut une très-bonne éducation, & il avoit un goût ſi vif pour la gravure, qu'il grava lui-même ſa thèſe de philoſophie. Il peignoit bien le portrait au paſtel, & ſaiſiſſoit très-heureuſement les reſſemblances. Comme ſes tableaux n'étoient pour lui que les eſquiſſes de ſes gravures, on a eu trop peu de ſoin de les conſerver, & ils ſont devenus très-rares. Nanteuil tient certainement un des premiers rangs entre les graveurs de portraits, & ſes ouvrages ſeroient aujourd'hui plus recherchés, s'il ne s'étoit pas contenté de faire de ſimples buſtes, qui par conſéquent n'offrent pas d'acceſſoires capables d'intéreſſer les amateurs. Il a gravé des portraits grands comme nature, & dans cette forte proportion, ſa gravure eſt moëlleuſe & colorée. Ses cheveux ont beaucoup de légereté, quoique pour les exprimer, il ait fait peu d'uſage du moyen trop prodigué dans la ſuite par Maſſon, celui de repréſenter des poils qui ſe détachent de la maſſe. Il varioit ſes travaux dans ſes différens ouvrages ſuivant qu'il le jugeoit convenable. Sa pratique ordinaire étoit de graver en points les demi-teintes; mais il a gravé en tailles, & ſans aucuns points, la tête du Préſident Edouard Molé, & tout en points celle de la fameuſe Reine Chriſtine de Suède; le travail de ce portrait eſt généralement léger, & l'ajuſtement très-pittoreſque. On regarde comme ſes chefs-d'œuvre les portraits de l'Avocat de Hollande, de M. de Pomponne, & du petit Millard.

M. de Jaucourt dit, dans l'ancienne Encyclopédie, en parlant du portrait de Louis XIV par Nanteuil, que la couleur naturelle du teint, le vermeil des joues, & le rouge des lèvres y ſont marqués. Tous les lecteurs ſentiront aiſément qu'avec du blanc & du noir il eſt impoſſible de *marquer* du vermeil & du rouge. On peut pardonner ces exagérations ou ces inadvertances à un amateur : mais, dans un ouvrage tel que l'Encyclopédie, qui doit donner une idée juſte des arts & de leurs moyens, il faut ſe contenter de dire que Nanteuil, comme les *graveurs* coloriſtes, mais à un dégré inférieur à quelques-uns d'entre eux, avoit l'art de rendre, avec du noir & blanc, la valeur des tons différens, que les peintres expriment avec des ſubſtances colorées.

(89) *Etienne* PICARD, dit le *Romain*, parce qu'il étudia quelque tems à Rome, eſt né à Paris en 1631 & mort à Amſterdam en 1721. Il a gravé dans la maniere de Poilly, & a fait auſſi des eſtampes où l'eau-forte domine : mais, dans ces deux genres, il ne peut être mis au nombre des artiſtes ſupérieurs. Il a mérité un grand reproche; celui d'avoir gravé le Correge, le plus harmonieux des peintres, d'une maniere sèche, dure & ſans accord.

(90) *Pietre Sante* BARTOLLI, né à Pérouſe en 1635, mort à Rome en 1700, eſt moins célèbre par ſon talent pour la gravure, que par ſes deſſins d'après l'antique. Comme deſſinateur & *graveur* des monumens de l'ancienne Rome, il eſt bien préférable à Perier. On peut ajouter qu'il mérite une place très-honorable entre les *graveurs* à l'eau-forte. Quoique ſes travaux ſoient en apparence peu étudiés, on voit ſouvent qu'il

auroit été difficile de faire mieux avec plus de ſoin. Il mérite d'autant plus d'être conſulté par les *graveurs*, qu'il n'eſt pas du nombre des artiſtes qui ſont parvenus à l'effet par des travaux ſans ordre; les ſiens ſont ſouvent établis avec beaucoup de ſentiment & de goût. Malgré les éloges qu'on lui accorde en qualité de deſſinateur, on lui reproche de n'avoir eu qu'une maniere de deſſin, quelle que fût celle du maître ancien ou moderne qu'il ſe proposât de rendre. On peut ajouter qu'il eſt plus rond que méplat dans ſes contours.

(91) *Antoine* MASSON, né dans l'Orléanois en 1636, mort à Paris en 1700, *graveur* célèbre par la ſoupleſſe de ſon burin, & par la juſteſſe des tons qui donne à ſes eſtampes la couleur & l'effet de la nature. Il avoit été d'abord armurier & damaſquineur, & avoit acquis une grande pratique du burin dans cette profeſſion qui l'obligeoit à graver ſur l'acier. On croiroit qu'avec cette premiere éducation, Maſſon ne poſſédoit que le métier de la gravure; mais il ſavoit auſſi deſſiner & peindre; & comme Nanteuil, il peignoit quelquefois lui-même les portraits dont il publia les eſtampes. Ses ouvrages doivent une partie de leur mérite au talent qu'il avoit d'exprimer la couleur. Mais avec toutes les qualités néceſſaires pour obtenir l'eſtime des artiſtes & des vrais connoiſſeurs, il eut très-ſouvent la petite prétention d'étonner le vulgaire des amateurs, par des travaux bizarres. Son portrait de Briſacier eſt juſtement eſtimé: on reconnoît quel étoit le teint de cet homme, on ſent la légéreté de ſa belle chevelure griſe, ſon collet eſt de la dentelle véritable. Le portrait d'Olivier d'Ormeſſon eſt auſſi de la plus grande beauté ſans aucune affectation, ſi ce

n'eſt dans les cheveux; mais, dans ſon portrait de Frédéric Guillaume, Electeur de Brandebourg, on eſt un peu choqué de voir une taille en forme de poire, faire le nez de ce Prince, & une autre taille ſpirale faire ſon menton. Son portrait de Guy Patin eſt étonnant: le travail ne ſauroit être plus bizarre, mais l'effet qu'il produit eſt admirable. Celui de Charles Patin eſt d'une excellente couleur & reſpire la vie; on voit le rire mocqueur de ce médecin, non moins ſatyrique que ſon pere; ſes yeux brillent de malice; l'hermine de ſa fourrure eſt en même tems de la plus grande liberté de travail & de la plus admirable vérité: mais en regardant de près les tailles de la face, on trouve fort ſinguliere la marche que ſuivent celles qui deſſinent le nez pour aller enſuite former la joue; on n'eſt pas moins bleſſé des tailles du front, & l'on eſt étonné de voir enſuite une taille roide former le menton. Son affectation de repréſenter des cheveux & des poils détachés, & en quelque ſorte volans, n'a pas été toujours heureuſe. Il réſulte de cette méthode que dans la fameuſe eſtampe des diſciples d'Emaüs d'après le Titien, qu'on appelle l'eſtampe à la nape, le chien avec ſes poils hériſſés ſemble, quand on le regarde de trop près, être un chien de paille. On ſentira aiſément que cela doit être; car un poil volant ne peut ſe repréſenter en gravure que par deux tailles qui laiſſent entre elles un intervalle; quand cet intervalle ne ſeroit que de la cinquieme partie d'une ligne, il en réſulte que, dans la proportion que peuvent avoir les figures dans une eſtampe, le *graveur*, pour repréſenter un poil léger, repreſente en effet un poil qui a plus d'une ligne de groſſeur. Il faut donc faire un

uſage très-ſobre de ce menſonge qui eſt trop aiſément découvert quand il eſt trop répété. Il n'en reſte pas moins vrai que l'eſtampe à la nape, quoiqu'elle offre encore quelques autres bizarreries, eſt un chef-d'œuvre de gravure & peut être le plus beau morceau qui qui ait été fait d'après le Titien. Il eſt rare que, dans les ouvrages de Maſſon, les beautés ne compenſent pas avantageuſement les défauts qu'il n'avoit que parce qu'il aimoit à les avoir. Dans le portrait de Gaſpard Charrier qu'il a gravé d'après Blanchet, les cheveux indiquent plutôt les tuyaux d'un hériſſon que la chevelure d'un homme; mais la face eſt d'un beau travail, les yeux ſur-tout ſont gravés avec le ſentiment le plus rare, & la peinture ne rendroit pas mieux l'humidité brillante du chryſtallin. Il a gravé un aſſez grand nombre de portraits à-peu-près grands comme nature; mais ce n'eſt pas dans cette proportion qu'il a le mieux réuſſi.

M. de Jaucourt dit, dans l'ancienne Encyclopédie, que Maſſon, » au lieu de faire agir la main droite ſur » la planche, comme c'eſt l'ordinaire, pour conduire le » burin ſuivant la forme du trait que l'on y veut ex- » primer, tenoit au contraire ſa main droite fixe, & » avec ſa main gauche, il faiſoit agir la planche dans » le ſens que la taille exigeoit. » Aſſurément ce n'eſt pas Maſſon qui a le premier imaginé de tourner la planche, puiſqu'on ne peut tracer autrement au burin des tailles tournantes. Comment M. de Jaucourt imaginoit-il que Goltzius, que Muller euſſent pu produire leurs travaux en laiſſant la planche immobile? Comment, avant Maſſon, auroit-on gravé en tailles arrondies la prunelle de l'œil ſans tourner la planche? Il n'eſt

pas vrai non plus que Maſſon tînt ſa main droite fixe, pendant qu'il tournoit le cuivre de la gauche. Ce qui eſt vrai, & ce que nous oſons affirmer ſans avoir vu graver Maſſon, c'eſt que de la main gauche il tournoit le cuivre vers la droite, tandis que du poignet droit il pouſſoit le butin vers la gauche, &, ſans ce mouvement du poignet droit, ni Maſſon, ni perſonne ne pourroit couper le cuivre.

(92) *Claudine* BOUSONNET STELLA, nièce de Jacques Stella, peintre eſtimable originaire de Lyon, eſt née à Lyon en 1636 & eſt morte à Paris en 1697. Elle mérite la palme entre les femmes qui ſe ſont appliquées à la gravure, non que pluſieurs ne l'aient ſurpaſſée par ces alléchemens de l'art qui charment le peuple des amateurs, mais parce qu'elle en a poſſédé mieux qu'aucune autre la profonde ſcience. On pourroit même avancer qu'aucun homme n'a ſaiſi comme elle le véritable caractère du Pouſſin. C'eſt ce qu'il ſera facile de reconnoître en comparant les autres eſtampes gravées d'après ce maître, avec celle du boiteux à la porte du temple, du calvaire, du Moyſe ſauvé, & ſur-tout du Frappement du rocher, tous ouvrages de Claudine. On eſtime les eſtampes de Peſne parce que, dans ſa gravure peu agréable, on trouve au moins quelque ſentiment des beautés que lui fourniſſoient les tableaux du Pouſſin. Mais avec combien plus de fineſſe & de préciſion Claudine rendoit le deſſin du Raphaël François! Et comme ſes travaux bien ſuivis expriment mieux les différens objets, que le déſordre des travaux de Peſne qui, dans leur confuſion, n'offrent pas même le charme d'un abandon pittoreſque! Ses tons, ſavamment dégradés, annoncent les diffé-

rens plans avec une rare juſteſſe ; enfin aucun *graveur* n'eſt parvenu comme elle à indiquer la couleur du Pouſſin ; en voyant les eſtampes de Claudine, on ſe repréſente les tableaux, & dans cette partie elle l'emporte même ſur Gérard Audran. Elle avançoit conſidérablement ſes eſtampes à l'eau-forte, & n'employoit le burin que pour les accorder. *Antonine* ſa ſœur a auſſi gravé l'hiſtoire, mais avec moins de ſuccès.

(93) *Sebaſtien* Le Clerc, né à Metz en 1637, mort en 1714. Voiſin de la patrie de Callot, il avoit avec lui quelques conformités ; on pourroit dire que c'étoit Callot annobli. Nous laiſſerons parler ſur cet artiſte M. Dandré Bardon » Le Clerc s'eſt autant » diſtingué, dit l'habile profeſſeur, par la fécondité » & la nobleſſe de ſon ſtyle, que par l'eſprit & la » netteté qu'il mettoit dans ſes ouvrages. On y ſent » qu'une eau-forte très-avancée n'a laiſſé à faire au » burin que ce qui doit rendre la pointe plus agréable » & plus précieuſe. Œconomie & variété de travaux, » tailles ſimples, courtes, méplates & ſerrées avec in- » telligence, aimable irrégularité, ſuppreſſion générale » de ces points qui, dans le petit, détruiſent l'effet » & nuiſent au goût, facilité de manœuvre, touche » délicate & moëlleuſe, tel eſt le ſtyle de le Clerc. » Son entrée d'Alexandre dans Babylone, l'académie » des ſciences, les figures de la bible, l'élévation » des pierres du fronton du Louvre, ſon œuvre entière » préſentent des compoſitions plus grandes que le cuivre » où elles ſont tracées. Dans la belle manière de les » rendre, l'artiſte ne cède en rien à celle de les » concevoir. «

Les payſages, les fabriques, les eaux ſont traitées

& réſervoit le burin pour les parties les plus vigoureuſes. Il étoit deſſinateur, & a gravé pluſieurs morceaux d'après ſes propres compoſitions.

(96) *Louis* CHASTILLON né à Sainte Menehou en Champagne, en 1639, mort à Paris en 1734. Il peignoit en émail & cultivoit en même temps la gravure. Il a donné en ce genre un grand nombre d'ouvrages d'après de grands maîtres. Ce n'eſt aſſurément pas un *graveur* ſans mérite, mais on ne doit pas le donner pour modèle. Il avançoit beaucoup ſes planches à l'eau-forte & ſavoit aſſez bien établir ſes ébauches; mais il ne ſavoit ni les empâter avec douceur, ni leur donner un accord harmonieux, ni les terminer par des travaux aimables.

(97) *Alexis* LOIR, né à Paris en 1640, mort en 1713, bon deſſinateur, *graveur* large, facile & expreſſif, ſachant varier ſa manière, ſuivant le maître qu'il gravoit. Le maſſacre des Innocens d'après le Brun, & une deſcente de croix d'après Jouvenet lui aſſurent un rang honorable entre les meilleurs *graveurs* françois. Il a auſſi gravé à l'eau-forte; mais ſa gravure étoit trop quarrée pour ce genre & ſa pointe très-ſérieuſe.

(98) *Gérard* LAIRESSE, né à Liege en 1640, mort à Amſterdam en 1711, a gravé un grand nombre de ſes compoſitions à l'eau-forte légérement retouchée au burin. Elles plaiſent par l'eſprit & la variété de la compoſition, quoique le deſſin en ſoit maniéré & peu correct, & que la gravure en ſoit médiocrement agréable.

(99) *Valentin* LE FEBRE de Bruxelles, travailloit vers 1680. Il n'eſt remarquable que pour avoir gravé à l'eau-forte un grand nombre d'eſtampes d'après Paul

Veronèſe dont il ne fait pas ſentir la couleur. Indiquer ſeulement la compoſition & le trait des bons ouvrages de l'école romaine, c'eſt beaucoup: ne donner que la compoſition & le trait des tableaux de l'école Vénitienne ſans en indiquer la couleur, c'eſt peu de choſe.

(100) *François* BAUDUIN, vivoit en même temps que les artiſtes qui viennent de nous occuper. Il a gravé un grand nombre de tableaux de Vander-Meulen, & il mérite d'être étudié par la maniere dont il a rendu le feuillé des arbres. On ne condamnera pas les amateurs de deſirer à préſent un travail plus propre & plus ſoigné; mais Bauduin pourroit du moins être imité pour le trait & la préparation des travaux dans la partie où il excelloit: ou plutôt les *graveurs* qui ſe deſtinent au payſage, devroient commencer par deſſiner des arbres d'après les peintres qui les ont traités grandement, & enſuite d'après nature. Il eſt trop aiſé de s'appercevoir que les *graveurs* modernes paſſent en France de la vignette au payſage ſans aucune préparation intermédiaire. Nous avons eu dans ces derniers temps des *graveurs* qui ont bien rendu des vues de marine; des campagnes boiſées ſont-elles des objets moins intéreſſans pour l'art?

(101) *Gérard* AUDRAN, né à Lyon en 1640 eſt mort à Paris en 1703. Il étoit d'une famille qui déja s'étoit acquis de la réputation dans la gravure. Nous avons parlé de *Charles* ou *Karle* imitateur de Bloëmaert. Ce Karle avoit un frere nommé *Claude*, établi à Lyon, & qui eut deux fils *graveurs* comme lui. L'aîné ſe nommoit *Germain*, & fut profeſſeur d'une académie de deſſin établie dans cette ville; il a gravé diffé-

rentes ſuites de payſages & des ſujets d'ornemens ; le cadet eſt *Gérard* qui a immortaliſé le nom des Audrans.

Il eſt vraiſemblable que Gérard demeurera longtemps le premier des *graveurs* dans le genre de l'hiſtoire traitée à la maniere de l'école Romaine ; car il faut peut-être un plus grand fini, & ſurtout plus d'imitation de la couleur pour graver d'après les maîtres Flamands & Vénitiens. Il apprit de ſon pere les élémens de ſon art, & alla ſe perfectionner à Rome dans celui du deſſin. Après y avoir conſacré trois ans à l'étude la plus aſſidue, il vint à Paris exercer les grands talens qu'il avoit acquis.

Il avoit un excellent goût de deſſin ; & comme il gravoit d'après de grands tableaux, & que par conſéquent ſes figures étoient d'une proportion bien inférieure à celle de ſes originaux, il arrivoit ſouvent que ſes eſtampes étoient mieux deſſinées que les tableaux qu'il copioit, ſans qu'on pût lui reprocher d'en avoir changé le deſſin. En effet, dans une ſi forte réduction, un renflement ou une diminution inſenſible du contour produit une différence conſidérable. Ainſi le Brun traduit en gravure par Gérard Audran, perdoit de la rondeur & de la péſanteur qu'on lui reproche, ſans que lui-même eût pu dire comment, ſous la main de ſon *graveur*, ſon deſſin avoit pris un caractère plus ſvelte, plus méplat, plus caractériſé.

Il eſt aiſé de ſe faire une idée de cette ſorte de correction. Suppoſons qu'une figure de le Brun, qu'Audran ſe propoſoit de graver, eût une proportion dix fois ſupérieure à celle qu'elle devoit prendre dans l'eſtampe : ſi pour rendre un membre de cette figure plus élé-

gant, il falloit rentrer le contour d'une dixième partie de la largeur de ce membre, ſuppoſition fort exagérée, cette correction étoit dans l'eſtampe d'une centième partie & devenoit imperceptible: mais ſi elle n'étoit en effet que d'une cinq-centième partie ou moins encore, ce qui eſt plus approchant de la vérité, comment la vue auroit-elle pu l'apprécier? C'eſt ainſi qu'un *graveur* très-habile dans l'art du deſſin, peut corriger le peintre ſans l'offenſer; c'eſt ainſi qu'un *graveur* qui deſſine foiblement peut gâter le deſſin d'un maître, en détruire le caractère, ſans que le maître lui-même puiſſe appercevoir comment on l'a traveſti, en l'imitant de ſi près.

Si le meilleur goût de deſſin eût fait le ſeul mérite de Gérard Audran, ſes eſtampes devroient être recherchées: mais il peignoit avec la pointe & le burin, & ces deux inſtrumens prenoient en ſa main la facilité de la broſſe. Tous les objets recevoient de ſon art le caractère qui leur étoit propre. De belles ſuites de tailles, des tailles courtes, placées avec une négligence apparente, des travaux bruts, à l'eau-forte pure, des travaux au burin auſſi bruts que ceux de l'eau-forte, des points mis en quelque ſorte au haſard, produiſent la magie de ſa gravure. Dans quelques croupes de chevaux des batailles d'Alexandre, vous voyez le burin le plus ferme; dans d'autres parties, vous ne reconnoiſſez qu'une eau-forte pittoreſque. Des tailles plates ſuffiſent à rendre les plans reculés: des points de différentes formes, de différentes groſſeurs, expriment les teintes des différentes ſortes de chairs. Qu'un homme qui connoît la gravure regarde le tableau qui étoit ſous les yeux d'Audran, il le gravera en imagination d'une

manière toute différente: qu'il reporte ſes regards ſur l'eſtampe, il reconnoîtra qu'on ne pouvoit le graver mieux, & que même les travaux de Gérard Audran, ont un charme & une raiſon que n'auroient pas tous ceux par leſquels on les pourroit remplacer. On reconnoît que tous lui étoient inſpirés par un ſentiment profond de ſon art, & de celui de la peinture. Il ne peut avoir d'imitateurs; pour graver comme lui, il faudroit être lui-même.

On voit, comme nous l'avons dit, par pluſieurs parties de ſes ouvrages, qu'il avoit un maniement de burin très-beau & très-hardi. Il n'auroit tenu qu'à lui de plaire par le métier, s'il n'avoit pas mieux aimé fonder ſa gloire ſur l'art. Il eſt vrai qu'il a gravé d'une manière roide au burin pur l'eſtampe d'Enée & Anchiſe d'après le Dominiquin : mais celle de la femme adultère d'après le Pouſſin eſt auſſi au burin pur; & il faut y regarder de fort près pour s'en appercevoir : elle eſt dans ſa manière ordinaire, & au lieu de faire briller l'outil, il n'a cherché qu'à le diſſimuler. Ses chefs-d'œuvre ſont le Pyrrhus ſauvé d'après le Pouſſin, le Temps qui enlève la vérité d'après le même maître, le martyre de Sainte-Agnès d'après le Dominiquin, celui de Saint-Laurent d'après le Sueur, les batailles d'Alexandre d'après le Brun, &c.

Cet artiſte, qui n'a pas été remplacé, recevra toujours les hommages des vrais connoiſſeurs : mais le vulgaire des amateurs lui préférera la manière léchée qu'il eſt bien plus aiſé d'acquérir. Pour graver, non comme Gérard Audran, car ſa gravure lui appartenoit, mais auſſi bien que lui, il faudroit avoir le ſentiment qui l'animoit; mais avec quelqu'adreſſe dans la

main, on parvient à exceller dans le genre qui eſt accueilli par les amateurs, & récompenſé par le débit de l'ouvrage. Si Audran pouvoit renaître, il faudroit qu'il détruisît ſon art pour en tirer ſa ſubſiſtance.

(102) *Michel* CORNEILLE, né à Paris en 1642, mort en 1708, peintre habile, qui a gravé à l'eau-forte d'une manière très-moëlleuſe, & avec beaucoup de goût. Il ſavoit aſſez manier le burin pour donner l'accord & la couleur aux travaux qu'il avoit érablis à la pointe. Les graveurs ne conſulteroient pas ſans profit ſes eſtampes; elles pourroient contribuer beaucoup à leur faire vaincre la froideur que le mécaniſme de leur art eſt capable d'inſpirer.

(103) *Jean* LUYKEN, né à Amſterdam en 1649, mort en 1712, a gravé d'après ſes propres deſſins, & eſt plus remarquable par l'abondance & la richeſſe de ſes compoſitions que par le travail de ſa pointe, qui n'eſt cependant pas ſans mérite. On en jouiroit mieux, s'il eût mis plus d'accord & plus de variété de tons dans ſes travaux.

(104) *Gérard* EDELINCK, né à Anvers en 1649, mort à Paris en 1707. Ce fut Colbert qui l'appella en France. On reconnoît en lui le compatriote de ces fameux graveurs, élèves de Rubens. Son travail, en même-temps fier & précieux, annonce un ſentiment profond de la couleur. Son burin eſt plus ſoigné que celui des Vorſterman, des Bolſwert, ſans être moins pittoreſque: mais chez lui le ſoin ne dégénéroit pas en petiteſſe, & n'entraînoit pas cette longueur de temps que les graveurs mettent aujourd'hui à leurs ouvrages, qui leur inſpire l'ennui de leur art, & amène avec lui la froideur. La grandeur & le nombre de ſes eſtampes

témoigne ſon étonnante facilité. Que l'on jette un coup-d'œil rapide ſur ſa Madeleine pénitente; on en admire l'effet, l'expreſſion, la propreté. Qu'on la regarde plus attentivement; on eſt étonné de la hardieſſe de touche qui y règne, & c'eſt préciſément cette touche qui y répand un eſprit de vie. Ce ſecret ſemble être mort avec lui pour les graveurs au burin. Le Brun, dans cette eſtampe, paroît grand coloriſte, & l'on doit avouer que ce très-habile maître, traduit par Edelinck & par Audran, ſemble avoir eu des perfections qui lui manquoient. Edelinck n'a pas fait d'ouvrages médiocres; on trouve dans tous de la chaleur, toutes ſes têtes ſont vivantes. On compte entre ſes chefs-d'œuvre la Sainte-Famille d'après Raphaël, la famille de Darius devant Alexandre, la Madeleine & le Chriſt aux anges d'après le Brun, les portraits de Desjardins, de le Brun, de Rigaud; mais de toutes ſes eſtampes, c'étoit au portrait de Champagne qu'il donnoit la préférence, & on ne lui refuſera pas la qualité de connoiſſeur. Sa Sainte-Famille eſt plus vantée que tout le reſte, parce que c'eſt le premier ouvrage qui ait fait ſa réputation; on continua, lorſque l'auteur ſe fût ſurpaſſé lui-même, a répéter les éloges qu'on avoit donnés d'abord à cette eſtampe, qui eſt en effet d'une très-grande beauté.

(105) *Pierre* VAN-SCHUPPEN, natif d'Anvers & contemporain d'Edelinck; fut appellé comme lui par Colbert, & la France ſembloit avoir le droit de revendiquer un artiſte à qui elle avoit donné l'éducation; il étoit élève de Nanteuil. Comme ſon maître, il a gravé des portraits d'après ſes propres deſſins. Il mérite d'être placé entre nos meilleurs graveurs au burin, & ſon

deſſin eſt correct. Il a ſur-tout gravé des portraits entre leſquels ont peut diſtinguer celui de Vander Meulen; mais il s'eſt fait auſſi de la réputation par la gravure de l'hiſtoire & ſur-tout par ſa Vierge d'après Raphaël. On ignore le temps de ſa naiſſance, mais on ſait qu'il eſt mort à Paris en 1702. Son nom ſeroit plus célèbre, ſi Edelinck n'avoit pas été ſon émule; on peut céder ſans honte à un rival ſi redoutable.

(106) Les deux frères *Pierre & François* AQUILA, floriſſoient en même-temps en Italie par un genre très-different. Ils étoient natifs de Palerme; & ont gravé à Rome à l'eau-forte vers la fin du dix-ſeptième ſiècle. Ils ont publié de bonnes eſtampes d'après de grands maîtres, tels qu'Annibal Carrache, Carle Maratte, &c. La bonté du deſſin fait le principal mérite de leur travail qui étoit un peu maigre, mais bien conduit. Au reſte, ce n'eſt qu'en général qu'on peut leur reprocher cette maigreur; on connoît des eſtampes de Pierre Aquila qui ſont d'une pointe très-moëlleuſe.

(107) *Nicolas* DORIGNY, fils cadet de Michel, dont nous avons parlé, naquit à Paris en 1657, & eſt mort dans la même ville en 1746. Il fut d'abord avocat, quitta le barreau pour la peinture, & celle-ci pour la gravure. Il alla étudier les grands maîtres en Italie, & y reſta vingt-huit ans. C'eſt l'un des plus habiles graveurs qui aient aſſocié la pointe au burin, & peut-être doit-il être regardé, après Gérard Audran, comme le premier graveur pour la grande hiſtoire: quoique bon deſſinateur, ſon deſſin n'eſt pas d'un auſſi grand goût que celui d'Audran, & ſes travaux ſont moins pittoreſques. Ses eſtampes de la Deſcente de croix d'après Daniel de Volterre, de la Transfiguration

de Raphaël, des cartons de ce même maître que l'on conſervoit à Hamptoncourt, le rendront toujours célèbre. Il diſpoſoit ſes travaux d'une manière méplate qui leur donnoit une grande fermeté, & il ſemble avoir manié le burin avec autant d'aiſance que la pointe. Tout, dans ſes gravures, reſpire la facilité; il ſemble que rien ne lui ait coûté de peine. Ses premières tailles, moins ſerrées que celles d'Audran dans les ombres, offrent par conſéquent moins de repos; mais il cède ſur-tout à ce grand artiſte par les travaux des jours & des demi-teintes. Si l'on ne conſultoit pas ſes bons ouvrages, on pourroit le placer entre les graveurs médiocres : il a gravé d'abord preſqu'entièrement à l'eau-forte, d'une pointe maigre & d'un mauvais choix de travaux.

(108) *Louis* CHÉRON, né à Paris en 1660, mort à Londres en 1723. Sa gravure eſt d'un très-bon grain, & l'on ne peut qu'applaudir à la diſpoſition de ſes travaux. Ils n'auroient beſoin que d'être reveillés par des touches plus vives, par des maſſes plus fouillées. Plus de patience, ou plus de pratique du burin en auroit fait un excellent graveur d'hiſtoire, & quoiqu'il fût peintre, les graveurs gagneroient à le conſulter. Eliſabeth Chéron ſa ſœur a gravé médiocrement ſans être moins digne d'admiration. Elle étoit muſicienne, elle faiſoit des vers, elle avoit appris l'hébreu pour entendre les beaux morceaux poëtiques de la bible, elle peignoit l'hiſtoire & la miniature, & fut agréée à l'académie Royale de peinture de Paris. Elle mourut dans cette ville en 1711 à l'âge de 63 ans.

(109) *Antoine* COYPEL, né à Paris en 1661, mort premier peintre du Roi en 1722, doit être mis au nombre

des bons graveurs à l'eau forte. Son eſtampe de Démocrite, qu'il a gravée d'après un de ſes tableaux, eſt pleine de goût, de vie & de facilité. Le déſordre apparent des tailles dans la draperie n'empêche pas qu'il n'y règne une diſpoſition très-bien raiſonnée & qui décide bien la ſuite des plis. Les tailles courtes & badines de la face ont l'eſprit & le goût de celles du Bénédette avec plus de vigueur.

(110) *Benoît* AUDRAN, né à Lyon en 1661, mort à Paris en 1721, étoit fils de Germain, & neveu de Gérard. Il a gravé le portrait & l'hiſtoire, & a fait, d'après le Sueur, l'eſtampe d'Alexandre mâlade. Sans avoir eu le goût exquis de ſon oncle, il doit être compté entre les bons artiſtes.

(111) *Jean* AUDRAN, ſon frère eſt né à Lyon en 1667, & mort à Paris en 1756. Son enlèvement des Sabines d'après le Pouſſin eſt une fort bonne eſtampe, & l'expreſſion du tableau y eſt bien conſervée.

(112) *Gaſpard* DUCHANGE, né à Paris en 1662, mort dans la même ville en 1754, eſt l'un des graveurs qui ont accordé le plus moëlleuſement, & avec beaucoup de propreté, mais ſans froideur, les travaux de la pointe avec ceux du burin. On peut ajouter que c'eſt lui qui a trouvé le grain le plus favorable à repréſenter les chairs de femmes, & que les meilleurs graveurs François l'ont imité, ſans devenir ſes égaux dans cette partie. Il ſembloit que la nature l'eût particulièrement deſtiné à graver le Corrège; il a fait d'après ce peintre trois eſtampes célèbres, l'Io, la Léda, la Danaé; ſes travaux moëlleux & l'harmonie de ſes tons rendent le pinceau & la couleur de ce grand maître. On pourroit, d'après ſa Léda, démontrer les principes du clair-

obſcur que ſuivoit le Corrège, & qui ont été ſi bien établis par Mengs. Ses travaux, près du contour, participent de ceux qui leur ſervent de fond, il ſemble que le burin ſe ſoit prêté à les fondre avec toute la facilité de la broſſe. Cet artiſte gravoit encore à l'âge de 91 ans. Il a fait quelques-unes des eſtampes de la galerie du Luxembourg peinte par Rubens, & il contribueroit à prouver qu'il n'eſt pas donné aux François de graver d'après ce maître, ſi l'on ne ſavoit pas que cette galerie a été gravée non d'après les tableaux eux-mêmes, mais d'après les deſſins de Nattier. Il ne ſe diſtinguoit pas moins par les vertus ſociales & la plus aimable douceur que par les talens; il fut père d'un grand nombre de filles qui reçurent de lui, pour tout héritage, la rare bonté de ſon caractère, & elles l'ont à leur tour leguée à leurs enfans.

(113) *Robert* VAN AUDEN-AERT, né à Gand en 1663, a gravé à Rome, & eſt mort dans ſa patrie en 1743. Il a quelquefois imité le travail quarré de Bloemaert, mais en l'avançant à l'eau-forte, ce qui ne produit pas un heureux effet; de nombreux exemples prouvent que ce grain, qu'il eſt d'ailleurs bon d'épargner, exige toute la propreté & l'égalité du burin pur. Au reſte ſes eſtampes ſont aſſez moëlleuſes & ont de la vigueur. Il a gravé dans une autre manière, & avec bien plus de ſuccès, d'après Carle Maratte, & l'on ne peut nier qu'il ne fût un artiſte très-eſtimable. Sa mort de la Vierge eſt une fort bonne eſtampe, & le martyre de Saint-Blaiſe eſt encore bien ſupérieur. Dans quelques-unes de ſes eaux-fortes le trait eſt plein de ſentiment, & la pointe pleine d'eſprit.

(114) *Bernard* PICARD, fils de Picard le Romain, eſt

né à Paris en 1663, & mort en Hollande en 1733. Habile deſſinateur, il ſe diſtingua dans la gravure, ſoit qu'il ſe contentât de manier la pointe & de l'animer d'une partie de l'eſprit qui lui convient, ſoit qu'il la combinât avec le burin. Ses eſtampes en petit, & gravées d'après ſes propres compoſitions furent comparées à celles de le Clerc. Il avoit une ſingulière flexibilité, & imitoit avec ſuccès les graveurs qui l'avoient précédé. Il nommoit ces imitations trompeuſes les *impoſtures innocentes*. Les amateurs Hollandois détruiſirent ſon talent, comme il n'eſt que trop ſouvent arrivé aux amateurs de tous les pays de détourner les artiſtes de la bonne route que leur avoit tracée la nature. Leur goût inclinoit pour le froid & le léché; Bernard voulut leur complaire, & devint différent de lui-même. Il gagna beaucoup d'argent, & perdit l'eſtime des artiſtes qui rendent encore juſtice à ſes premiers ouvrages. On ne peut cependant lui reprocher d'avoir porté le léché dans la gravure en petit au point où l'ont conduit des graveurs plus récens. Antoine Coypel ſemble avoir été le modèle qu'il ſe propoſoit dans ſes compoſitions : il avoit & la même richeſſe & la même expreſſion minaudière. Il a gravé l'hiſtoire. Une de ſes meilleures eſtampes en ce genre eſt d'après le Sueur; elle repréſente Darius faiſant ouvrir le tombeau de Nitocris. Elle tient beaucoup du deſſin, de l'art & de la manœuvre de Gérard Audran. Les curieux n'ont pas été avertis de faire attention à ce morceau, & il n'eſt pas recherché.

(115) *Pierre* DREVET le père, né à Lyon en 1664, mort à Paris en 1739. Il avoit reçu dans ſa ville natale des leçons de Germain Audran, & vint ſe perfection-

ner à Paris. Il ſe conſacra à la gravure du portrait. Ce ſeroit l'homme qui l'auroit gravé non avec le plus de caractère, de vie & de fierté, mais de la manière la plus fine & la plus agréable, s'il n'avoit pas été ſurpaſſé par ſon fils.

(116) *Jérôme* FERRONI qui gravoit en Italie, vers le commencement du dix-ſeptième ſiècle, d'une pointe maigre, & qui n'avoit pas aſſez la pratique du burin pour nourrir & empâter ſes travaux préparés à l'eau-forte, mérite cependant d'être cité pour leur bonne diſpoſition & pour la correction du deſſin.

(117) *Claude* GILLOT, né à Langres en 1673, mort en 1722, fut le maître de Vatteau. On connoît peu ſes tableaux, mais il eſt célèbre par les eſtampes qu'il a gravées d'après ſes deſſins. C'eſt l'un des artiſtes qui ont eu le plus d'eſprit dans la pointe, le plus de fineſſe dans la touche, le plus de piquant dans l'effet, ſans avoir eu recours à une grande vigueur de ton, ni aux grands moyens du clair-obſcur.

(118) *François* CHÉREAU, né à Blois en 1680, mort à Paris en 1729, excellent graveur au burin. Il eſt ſur-tout connu par de beaux portraits, dont aucun peut-être ne l'emporte ſur celui de Pécourt qu'il a gravé d'après Tournieres : il eſt en même-tems d'un très-beau travail, & d'une couleur très-vigoureuſe. Les points ſont épargnés dans les chairs, ce qui eſt toujours heureux, parce que ſi des points longs dans les chairs ſervent à former de trop grandes parties, ils riſquent de reſſembler à du poil. Maſſon n'employoit guère les points que pour lier les plus foibles demi-teintes aux lumières. Il n'y en a dans le fameux portrait de Bouma, par Wiſſcher, qu'en manière d'entre-tailles. On

remarque entre les portraits de François Chéreau ceux du Cardinal de Fleury, & du Cardinal de Polignac d'après Rigaud.

(119) *Jacques* Frey, né à Lucerne en 1681, mort à Rome en 1752, a trouvé pour les chairs & pour les draperies un grain fort agréable; le lozange domine dans la combinaiſon de ſes travaux: des points très-reſſentis à l'eau-forte, rangés en manière de tailles, croiſés & accompagnés par des travaux plus doux, donnent beaucoup de moëlleux aux demi-teintes de ſes chairs. Ses eſtampes, d'une bonne couleur & d'un effet harmonieux, joignent le mérite du deſſin à celui de la manœuvre qui a été adoptée par Ph. A. Kilian, & que M. Strange a imitée en maître, ſans la ſuivre d'une manière ſervile. Frey ſemble avoir frayé la route à Wagner, qui lui-même a formé le célèbre M. Bartolozzi.

(120) *Louis* Despreaces, né à Paris en 1682, mort dans la même ville en 1739, n'eſt peut-être pas inférieur à Gérard Audran pour la partie du deſſin; mais quoique ſa gravure ſoit d'un très-bon goût, il n'avoit pas la pâte & le charme pittoreſque de cet artiſte. Il ne peut être ſurpaſſé dans l'art de faire ſentir les têtes des os, les plans & les mouvemens des muſcles. Des tailles méplates donnent à ſa gravure une ſingulière fermeté. Ses chefs-d'œuvre ſont les eſtampes qu'il a gravées d'après Jouvenet, telles que la guériſon du Paralytique, la Deſcente de Croix, Saint-Bruno en prière. La manière dont il a gravé la tête raſe de ce Saint en fait un beau morceau d'étude. Il étudioit chaque jour le modèle, & fréquentoit, plus aſſiduement que les élèves, l'école académique du deſſin.

(121) *Charles* DUPUIS, né à Paris en 1685, mort en 1742, élève de Duchange, & graveur d'un très-bon goût. On place entre ſes meilleurs ouvrages le mariage de la Vierge d'après Carle Vanloo.

(122) *Jean-Baptiſte* OUDRY, né à Paris en 1686, mort à Beauvais en 1755, célèbre peintre d'animaux, a gravé d'après ſes propres tableaux avec beaucoup de goût, & d'une touche très-ſpirituelle. Il doit être conſulté par les graveurs, lorſqu'ils ont à traiter des morceaux de ce genre.

(123) *Nicolas Dauphin* BEAUVAIS, né à Paris en 1687, mort en 1763. On peut dire des eſtampes comme des livres, qu'elles ont auſſi leurs deſtinées; *habent ſua fata libelli.* Ce graveur avec du talent, & la ſorte de talent qui eſt en poſſeſſion de plaire aux amateurs, a eu peu de réputation. Il deſſinoit foiblement, ſur-tout les extrêmités; mais ce défaut n'eſt pas fort ſenſible dans tous ſes ouvrages, & ce n'eſt pas ſur cette partie que les amateurs ont coutume de ſe montrer ſévères.

(124) *Charles-Nicolas* COCHIN, père, né à Paris en 1688, mort en cette ville en 1754, n'eſt pas le premier qui ait fait connoître dans la gravure ce nom devenu ſur-tout célèbre par les ouvrages de M. Cochin fils. Nicolas Cochin, natif de Troyes en Champagne, s'étoit diſtingué vers le milieu du dix-ſeptième ſiècle, par des eſtampes de ſa compoſition gravées dans le goût de Callot, dont on croit qu'il étoit élève. Charles-Nicolas cultiva la peinture juſqu'à l'âge de vingt-deux ans. Il étoit bon deſſinateur, & gravoit avec beaucoup d'eſprit & de goût, ſur-tout quand les figures de ſes eſtampes étoient d'une grandeur médiocre. Il n'a pas eu le même ſuccès dans le grand, parce qu'il conſer-

voit le même genre de travaux en leur donnant plus de largeur, & qu'ils n'avoient pas alors assez de repos & de fermeté.

(125) *Simon-Henri* THOMASSIN, né à Paris en 1688, mort en 1741, étoit fils de Simon Thomassin, bon graveur, qu'il surpassa. Il avoit une manière libre & pittoresque; on en peut voir un bel exemple dans son estampe du *Magnificat* d'après Jouvenet. Son portrait de Thierry, sculpteur, d'après Largilliere, ouvrage estimé des artistes, suffiroit pour prouver, si cela avoit besoin de preuve, qu'on peut, avec succès, avancer des portraits à l'eau-forte. On connoît son buste du Cardinal de Fleury, soutenu par Diogène, qui a enfin trouvé un homme. Le tableau est de Rigaud.

(126) *Anne-Claude-Philippe* DE TUBIERES, *Comte* DE CAYLUS, né à Paris en 1692, mort en 1765, a beaucoup gravé à l'eau-forte avec plus de zèle que de talent. Ses eaux-fortes d'après Bouchardon ont été retouchées par le graveur Etienne Fessard ou par ses élèves, sans que les travaux réunis de l'amateur & de ces artistes en aient fait de bonnes estampes. Elles méritent cependant d'être recueillies, parce que toutes les beautés des dessins d'après lesquels elles ont été faites n'ont pu être détruites. M. de Caylus a rendu plus de service aux arts en conservant, par sa gravure, des traits & des croquis de quelques anciens maîtres.

(127) *Jacques* CHEREAU, né à Blois en 1694, mort à Paris en 1759, étoit frère de François. Il a gravé de fort beaux portraits, entr'autres celui de Jean Soanen, Evêque de Sénez, d'après Raoux. Son David d'après le Feti, suffiroit pour assurer sa réputation. Il ne manque à sa célébrité que d'avoir fait un

plus

plus grand nombre d'ouvrages; mais il quitta de bonne heure les arts pour le commerce.

(128) *Frédéric* HORTEMELS, mérite d'être distingué par le moëlleux qu'il a su donner à quelques-uns de ses ouvrages. Cette partie de l'art est importante, & commence à être trop peu connue. La timidité, l'amour d'une excessive propreté feront toujours ennemis du moëlleux dans la gravure. Le graveur ne peut y parvenir qu'en donnant de la largeur à ses travaux, sans craindre de les gâter en les nourrissant, comme le peintre, ne sera jamais moëlleux dans son art, s'il craint de charger sa brosse de couleur. On peut reprocher à Hortemels d'avoir trop fait usage des gros points ronds dans les chairs. *Marie-Madeleine*, sa fille, épouse de Ch.-Nic. Cochin père, doit être comprise entre les bons graveurs.

(129) *Nicolas* DUPUIS, né vers 1695, & mort en 1770, grava d'abord, ainsi que Duchange son maître, & Charles Dupuis son frère, à l'eau-forte & au burin. Croyant ensuite que ses yeux étoient blessés par l'éclat du cuivre sous le vernis, & que la vapeur de l'eau-forte nuisoit à sa santé, il se mit à graver au burin pur, & conserva dans ce genre la liberté de l'eau-forte. C'est ainsi qu'il a gravé Enée & Anchise, très-bonne estampe d'après Carle Vanloo. Il aimoit à annoncer fortement les plans, & modeloit en quelque sorte les travaux de ses planches.

(130) *Pierre* DREVET fils, né à Paris en 1697, mort en la même ville en 1739. On a de lui une estampe qu'il a gravée à l'âge de treize ans, & qui, dans bien des parties, peut faire le désespoir des graveurs consommés. On peut, sans doute, graver plus

fierement, plus librement que lui; on peut, même dans le portrait, introduire des travaux plus pittoresques, & se distinguer par une touche plus hardie ; mais peut-être ne sera-t-il jamais surpassé dans la gravure finie & précieuse. Il est impossible de revoir sans étonnement son fameux portrait de Bossuet qu'il fit à l'âge de vingt-six ans. On voit, dans cette estampe, des cheveux blancs, des chairs, de l'hermine, du linon, des dentelles, de la moëre, du velours, des franges d'or, du bois travaillé par l'art des ébénistes, des bronzes, du marbre, du papier, &c. ; chacun de ces objets est gravé d'un caractère différent, & ce caractère est celui qui lui est propre. Les curieux ne recherchent pas moins son portrait de Samuel Bernard. Il falloit que cet artiste, pour traiter avec tant de perfection tout ce qui peut-être l'objet de la gravure, eût une grande pratique du burin ; mais nulle part il n'affecte de montrer son habileté à manier cet instrument. Il savoit que cette habileté est un moyen de parvenir à la perfection de l'art, mais qu'elle n'en est pas le but. Des graveurs ont semblé, dans la suite, ne manier le burin que pour faire voir qu'ils savoient le manier, & autant auroit-il valu qu'ils eussent gravé des traits capricieux que des tableaux.

(131) *Jacques* HOUBRACKEN, né à Dordrecht en 1698, mort dans un âge très-avancé, graveur au burin, qui ne le cédoit pas à Drevet par la finesse des travaux dans les têtes, & qui l'emportoit par la hardiesse de la touche & la fierté de la couleur. Avec une étonnante habileté dans le maniement du burin, il se plaisoit souvent à opposer aux travaux des chairs, des travaux bruts qui produisent l'effet le plus pittoresque. On en

peut voir un exemple dans ſon beau portrait de Thomas-Morus, d'après Holben. Il eſt malheureux qu'il ſe ſoit quelquefois permis de négliger les acceſſoires, & même de faire des ouvrages entierement médiocres; mais on n'a peut-être rien qu'on puiſſe oppoſer à ſes beaux morceaux. Il a beaucoup travaillé à la collection des *portraits des hommes illuſtres de la Grande-Bretagne*, dont le premier volume a paru à Londres en 1743, & le ſecond généralement inférieur en 1752.

(132) *Laurent* CARS, mort à Paris vers 1766 l'un des meilleurs graveurs du dix-huitième ſiècle. I mit dans ſes ouvrages un goût qui n'etoit pas celui des graveurs du ſiècle précédent, qui peut-être ne lui doit pas être préféré, qui même n'auroit pas convenu aux tableaux que ces graveurs devoient rendre, mais qui fut inſpiré à Cars par les gravures de le Moine. Les tableaux des grands maîtres d'Italie, ceux de le Sueur, de le Brun, de Mignard, avoient dans le faire une ſorte d'auſtérité qui auroit été mal exprimée par l'aimable molleſſe que Cars introduiſit juſques dans les maſſes d'ombre. Dans Gérard Audran le ragoût domine dans les parties de demi-teintes; & dans Cars, c'eſt dans les parties ombrées. Ses chefs-d'œuvre ſont les morceaux qu'il a gravés d'après le Moyne, & ſurtout l'eſtampe d'Hercule filant auprès d'Omphale.

On peut remarquer que, depuis la mort des artiſt qui contribuèrent à la ſplendeur du règne de Louis XIV, peu de graveurs ont rempli les eſperance. qu'avoient donnés leurs premiers ouvrages. C'eſt que l'amour du beau s'eſt perdu; c'eſt que du temps de Louis XIV l'amour du prince pour le grand dirigeoit le goût de la nation; c'eſt qu'alors on aimoit les ouvrages des

grands maîtres, & qu'on ſe plaiſoit à les voir ſe reproduire par la gravure. Mais dans le ſiècle ſuivant, on n'eut de goût que ſuivant la mode, on ne rechercha que les ouvrages à la mode, & la mode eut toute l'inconſtance qui forme ſon caractère. Il en réſulta que les graveurs furent obligés de ſe prêter au caprice général pour ſubſiſter, & que pluſieurs d'entr'eux qui ſe ſeroient diſtingués par leurs talens, ſi les circonſtances les euſſent ſecondés, n'eurent pas même dans toute leur vie l'occaſion de faire un ouvrage capable de développer leurs diſpoſitions. Sans parler de modes plus ſubalternes, on a vu naître & mourir celle des maſcarades de Watteau, celle des jeux d'enfans de Chardin, celle des paſtorales de Boucher, celle des vues & des marines, &c. Que pendant la durée de ces modes qui ſe ſont ſuccédées ſans interruption, un graveur eût publié une eſtampe d'après Raphaël, le Pouſſin, le Dominiquin, le Carrache, &c. il n'eût pas trouvé d'acheteurs. Les amateurs ſeuls peuvent nourrir les arts, & ſouvent leurs caprices les tuent. Cars lui-même n'a rien gravé d'important après ſa jeuneſſe, & j'ai vu Nicolas Dupuis obligé de graver des eſtampes auxquelles il ne mettoit ſon nom qu'en rougiſſant.

(133) *Pierre* SUBLEYRAS, né à Uzès en 1699, mort à Rome en 1749, eſt du nombre des peintres qui ont manié la pointe avec le plus d'eſprit & de goût. Ses travaux ſont d'un excellent choix, ſans qu'il paroiſſe s'être occupé de les choiſir. Il n'eſt pas néceſſaire de citer d'autres preuves de ſon talent en ce genre, que ſon eau-forte du repas chez le Phariſien.

(134 *Thomas* WORLIDGE, né à Péterboroug en 1700, mort à Hamershmith en 1766, étoit peintre & s'eſt

occupé de la gravure. Il a cherché le procédé de Rembrandt, celui du moins par lequel ce peintre cachoit ſes travaux, & parvenoit à l'effet ſans laiſſer voir la marche de ſes tailles. Worlidge a trouvé ce procédé; mais non l'eſprit, le ſentiment, l'art pittoreſque avec leſquels Rembrant en faiſoit uſage.

(135) *G.* WAGNER a gravé à Veniſe. Ses eſtampes ſont remarquables par le grain flatteur que forment ſes tailles croiſées en lozange. Sa manière belle, large, moëlleuſe & facile, qu'il paroît avoir imitée de Frey, a été perfectionnée par le célèbre M. Bartolozzi. Quoique Wagner ait gravé pluſieurs fois d'après de grands coloriſtes, & entr'autres d'après Paul Véronèſe; je ne me ſouviens pas d'avoir vu aucune de ſes eſtampes qui ſe diſtingue par une couleur vigoureuſe.

(136) *François* VIVARÈS, graveur françois établi à Londres, a très-bien traité le payſage. On dit qu'il avoit commencé par être tailleur d'habits, qu'il conſacroit tous les loiſirs que lui laiſſoit ſa profeſſion à deſſiner le payſage d'après nature ou d'après des eſtampes, & qu'il ſe livra fort tard à la gravure. On peut dire que, dans ſon genre, il a ſurpaſſé en général ceux qui l'avoient précédé.

(137) *Jean* DAULLÉ, né à Abbeville en 1703, & mort à Paris en 1763. Son premier ouvrage eſt d'après Mignard, & repréſente la Comteſſe de Feuquieres, fille de ce peintre, dont elle tient le portrait d'une main. Si Daullé avoit fait encore des progrès, peu de graveurs au burin auroient mérité de lui être préférés; il auroit eu même peu de concurrens s'il avoit pu du moins ſe ſoutenir: mais quoiqu'il n'ait rien fait dans la ſuite qu'on puiſſe comparer à ce mor-

ceau ; il doit être regardé comme un artiſte fort eſtimable. Dans un ſiècle plus heureux pour les arts, il ſe ſeroit renfermé dans le genre qui lui convenoit ; la néceſſité de vivre de ſon talent l'a obligé à cultiver les genres auxquels il étoit le moins deſtiné par la nature, ou, ce qui revient au même, par les premières impreſſions qu'il avoit reçues en entrant dans la carrière des arts.

(138) *Jean-Marc* PITTERI, né à Veniſe en 1703, mort dans la même ville en 1767, a choiſi un genre de gravure qui lui eſt particulier & qui ne mérite pas d'avoir d'imitateurs, quoiqu'il ait fait lui-même des morceaux eſtimables. Il n'établit pas, ſuivant l'uſage ordinaire des graveurs, des tailles croiſées en différens ſens ; il ne grave pas non plus, comme Mellan, d'un ſeul rang de tailles qui ſuive le ſens des objets qu'elles doivent repréſenter : mais couvrant perpendiculairement ou diagonalement ſa planche de tailles légères, il rentre ces tailles à petits coups de burin, & en manière de points allongés, ſuivant qu'elles doivent être plus foibles ou plus reſſenties pour décider le contour & le clair-obſcur des objets qu'il veut repréſenter. Il a fait, dans cette manière bizarre, des morceaux qui ne manquent ni de vérité ni de couleur.

(139) *Jean-Baptiſte* PIRANESE, Italien, l'un des meilleurs deſſinateurs d'architecture & de ruines, & des graveurs les plus pittoreſques qu'ait produit le dix-huitième ſiècle. Jamais on n'avoit gravé avec tant de goût l'architecture ruinée ou bien conſervée ; il a eu des imitateurs, & n'a pas encore eu de rivaux. Il a fait des ouvrages de caprices dans leſquels on ne ſait

ce qu'on doit le plus louer de l'eſprit qui règne dans la compoſition, ou de celui qui pétille dans la manœuvre. Son œuvre eſt très-nombreuſe & très-juſtement recherchée.

(140) *Georges-Frédéric* SCHMIDT, né à Berlin en 1712, & mort dans la même ville en 1775, après avoir travaillé long-temps à Paris & à Saint-Pétersbourg. Il ſeroit peut-être le premier des graveurs ſi Corneille Viſſcher n'avoit pas vécu, & s'il lui cède, il faut peut-être attribuer ſa défaite à l'exceſſive beauté de ſon burin qui donne à ſes ouvrages trop d'éclat, comme les tableaux perdent de la vérité, quand ils ſont couverts d'un vernis trop brillant. D'ailleurs Schmidt n'étoit pas moins ſavant que Viſſcher, & avoit encore une plus grande étendue de talens. Il a gravé d'après de bons maîtres & d'après lui-même. Hardi comme Viſſcher, il abandonne bruſquement l'ordre de ſes travaux, dans les chairs, & même ſur les lumières, quand les plans ſemblent l'exiger : mais on voit que Viſſcher ſe jouoit de ſon art, & Schmidt aimoit trop à montrer qu'il s'en jouoit. Il manioit le burin avec la plus grande fermeté, & la pointe avec la légèreté la plus badine; gravant au burin comme lui ſeul en étoit capable, & à l'eau-forte comme la Belle, Rembrandt, le Bénédette; aſſociant quelquefois enſemble les deux inſtrumens dans le genre qu'on appelle vignette, & quelquefois n'employant que la pointe; toujours également ſpirituel & pittoreſque, quel que fût le procédé qu'il employât. Il a auſſi gravé dans la manière du crayon. On peut regretter qu'il n'ait pas vécu dans le dernier ſiècle, parce que, pour les morceaux qu'il ne gravoit pas d'après lui-même, il auroit eu de plus

grands maîtres à ſuivre. Son portrait de la Tour, dont le tableau eſt de ce peintre lui-même, eſt un chef-d'œuvre : il eſt impoſſible de donner à une tête gravée plus de vie, de gaieté, d'expreſſion. Perſonne n'a autant approché que lui de la manière de Rembrandt, non de celle où ce peintre a imité l'apparence du lavis en cachant ſes travaux, mais celle où par le mêlange de toutes ſortes de travaux, dont le goût & l'eſprit ſont cachés ſous l'apparence du déſordre, il eſt parvenu à rendre mieux qu'aucun autre artiſte le caractère des objets & l'effet du clair-obſcur.

(141) *Pierre* AVELINE, mérite d'être compté entre les graveurs de goût. Il jouiroit d'une plus grande réputation, s'il n'avoit pas conſommé une grande partie de ſa vie à ne graver que des croquis. On eſtime le payſage qu'il a gravé d'après Berghem, & la Folie d'après un deſſin de Corneille Viſſcher.

(142) *Jean-Jacques* BALECHOU, né à Arles en 1715, mort à Avignon en 1764. Si l'on regarde comme la fin de l'art un beau maniement de burin, & l'adreſſe de couper le cuivre d'une manière brillante, il y aura peu de graveurs qu'on puiſſe oppoſer à Baléchou ; mais ſi l'art conſiſte à imiter la nature, à rendre le caractère dont on grave un tableau, à exprimer ſon deſſin, ſes effets, Balechou ſera ſurpaſſé par tous les graveurs qui ſe ſont fait une réputation. Il a longtemps gravé le portrait ; mais connoît-on de lui une ſeule tête que l'on puiſſe comparer, je ne dirai pas à celles de Nanteuil, d'Edelinck, mais à celles de quelqu'artiſte qui ſe ſoit diſtingué dans ce genre ſous le règne de Louis XIV ? Il a fait briller la beauté de ſon burin dans les acceſſoires ; mais eſt-il aucun de ſes

portraits dont les acceſſoires ſoient comparables par l'art & la vérité à ceux d'Edelinck & des Drevets? Il a tenté de graver un tableau d'hiſtoire, la Sainte-Genevieve de Carle Vanloo, & les amateurs ont mis un grand prix à cette eſtampe: mais qui pourra jamais y reconnoître le caractère, la couleur, le pinceau de Vanloo? Il a gravé trois marines de M. Vernet, & dans celle qui repréſente une tempête, il a rendu les eaux avec un art qui dans la ſuite a ſervi de modèle; mais, pour les autres parties, quel connoiſſeur non prévenu ne préferera pas les eſtampes gravées d'après le même maître par Aliamet, Flipart, &c.? Baléchou a fait un grand tort à la gravure, parce que les amateurs, ſéduits par l'éclat de ſon burin, qui doit être compté lui-même entre ſes défauts, puiſque la nature n'eſt pas toute compoſée de ſubſtances liſſes, polies & brillantes, ſe ſont accoutumés à préférer les preſtiges du métier aux beautés fondamentales de l'art.

(143) *Jacques-Philippe* LEBAS, né à Paris en 1708, mort dans la même ville en 1782, a été longtemps le plus connu des graveurs françois qui vivoient en même-temps que lui. Il étoit parvenu à ſe rendre ſi fameux, en mettant ſon nom aux eſtampes même très-médiocres, & quelquefois mauvaiſes, que ſes nombreux élèves gravoient dans ſon attelier. Perſuadé qu'il n'y a qu'un petit nombre de connoiſſeurs, il penſoit que l'artiſte dont on voit le plus ſouvent le nom eſt regardé comme le meilleur, & la réputation qu'il s'eſt acquiſe a prouvé qu'il ne ſe trompoit pas. Mais elle auroit été plus ſolide, s'il n'eût avoué que les morceaux qu'il avoit gravés lui-même, ou du moins qui avoient été avancés par de bons élèves, & qu'il avoit

terminés. Il méritera toujours une place honorable entre les artiſtes qui ſe ſont diſtingués par le goût. Il avoit une touche piquante & ſpirituelle, qui donnoit de la vie & de la grace même à des travaux médiocrement préparés. Il eſt le premier, après Rembrandt, qui ait fait un grand uſage de la pointe-sèche, & ſes élèves ont perfectionné cette manœuvre.

(144) *Jean-Jacques* FLIPART a gravé long-temps d'une manière large, moëlleuſe & empâtée. Il a conçu dans la ſuite que la gravure, étant une ſorte de peinture monochrome, devoit cacher ſes hachures qui laiſſent toujours entr'elles des blancs plus ou moins nuiſibles au repos. Alors il a préparé & conſidérablement avancé à l'eau-forte des travaux fort ſerrés, établiſſant des ſecondes, des troiſièmes, & même des points, enſorte que, ſur le vernis, la planche ſembloit être faite. Mais pour ſe rendre maître de tous ces travaux multipliés, il les faiſoit mordre très-foiblement à l'eau-forte, & les reprenoit au burin avec une patience d'autant plus grande qu'ils avoient moins de ſolidité. Il a fait dans cette manière, que Soutman ou Sompelen pouvoient lui avoir inſpirée, d'excellentes eſtampes, dans leſquelles la longueur du travail ne nuit point au goût, & qui ſont auſſi eſtimables par la préciſion du deſſin que par la juſteſſe de l'effet.

(145) *Claude-Henri* WATELET, né à Paris en 1718, mort en 1786, auteur d'une partie conſidérable de ce dictionnaire, a été l'un des amateurs qui ont gravé avec le plus de ſuccès. Son œuvre eſt nombreuſe. Il s'eſt appliqué dans les dernières années de ſa vie à rechercher & à imiter la manière de Rembrandt. Il en a trouvé la manœuvre, & il eſt ſans doute bien

excuſable s'il n'en a pas retrouvé l'art, qui ne peut être renouvellé que par un artiſte de la ſcience la plus profonde.

(146) *Jean-Louis* LE LORRAIN, mort à Petersbourg vers 1758, peintre à talent, a gravé à l'eau-forte : ſes travaux n'avoient rien de remarquable, mais il les animoit pas la vigueur de la touche.

(147) *Jacques* ALIAMET, né à Abbeville en 1727, & mort à Paris en 1788, a commencé ſa réputation par la gravure de ces petites eſtampes qui ſervent à l'ornement des livres, & qu'on appelle vignettes. Il l'a augmentée par les belles eſtampes qu'il a gravées d'après M. Vernet. Il a perfectionné la manœuvre de la pointe-sèche créée par le Bas dont il étoit l'éleve. Sa gravure eſt ſuave : il connoiſſoit la valeur des touches, & les frappoit avec juſteſſe. Ennemi des eſtampes noires, il comparoit leur effet au jeu de ces acteurs qui s'éloignent de la nature, crient & grimacent ſur le théâtre pour ſe faire applaudir de la multitude.

(148) *William Wynne* RYLAND, né à Londres en 1732, mort en 1783, a gravé à l'eau-forte de la manière la plus pittoreſque. Au badinage de ſa pointe, à la hardieſſe de ſa touche, à la sûreté de l'effet, on le prendroit pour un peintre. Il a fait des planches terminées, dans leſquelles on admire l'accord heureux & facile de la pointe avec le burin. Il a auſſi gravé dans la manière pointillée. Ses talens lui avoient acquis de la fortune & de la conſidération ; mais il s'eſt rendu coupable d'un crime de faux, & il a fini ſa vie d'une manière ignominieuſe.

(149) *Salomon* GESSNER, né à Zurich en 1734 mort en 1788, eſt l'un des hommes qui ont illuſtré la

Suiſſe ſa patrie. Ses idylles ſont en général d'un genre qu'il a créé & que l'antiquité n'a pas connu; elles joignent aux charmes de la poéſie le mérite d'inſpirer les vertus les plus douces. Geſſner étoit en même-temps poëte, imprimeur, deſſinateur, graveur, & il ſe fit peintre dans les dernières années de ſa vie. J'ai ſous les yeux les eſtampes dont il a orné l'édition de ſes idylles, donnée à Zurich en 1773. Sa pointe eſt agréable, ſpirituelle, badine & ragoûtante. Souvent on deſireroit plus de correction dans le deſſin de ſes figures, plus de beauté, plus d'expreſſion dans les têtes; mais en général ſes compoſitions ſont heureuſes & naïves. L'eſtampe qui précède l'idylle de Daphnis & Chloë, le bas-relief qui eſt à la tête de cette idylle, celui qui termine celle de Damete & Milon, & pluſieurs autres morceaux pourroient être avoués par des artiſtes qu'aucun autre talent n'auroit détournés de leur art. Il ſavoit s'aider du burin & de la pointe-sèche pour donner l'accord & l'effet à ſes gravures. J'ai vu de ſes tableaux. Peut-être le mérite touchant du poëte agit-il ſur l'imagination de ceux qui les admirent: mais on doit avouer au moins que ſes ſites ſont heureuſement choiſis & que ſa couleur a de la vérité.

(150) *William* Wollet, né a Maidſtone en 1735, mort à Londres en 1785, ſe donna principalement à la gravure du payſage, & joignit un excellent goût à une grande vigueur de ton, & à une grande propreté. Ses eaux ſont gravées dans la manière dont Baléchou avoit donné le modèle, & que Wollet a perfectionnée: ſes roches ne pourroient être mieux traitées, ſon feuillé, ſes troncs d'arbres ſont très-pittoreſques. Il ſe ſervoit d'une forte échoppe pour graver les arbres, les ter-

raſſes & tout ce qui demande un travail brut. On peut trouver que, dans ces objets, les tailles ſont trop larges & trop nourries pour s'accorder avec le travail des figures dont ſes payſages ſont accompagnés: ce défaut a été outré par ſes imitateurs. Il s'eſt attaché dans les dernières années de ſa vie à la gravure de l'hiſtoire, & a toujours eu dans ſa manœuvre un caractère qui lui étoit particulier, dont il faut ſentir le mérite, mais qu'on ne doit pas adopter ſans réflexion. (*Article de M.* LEVESQUE.)

GRAVURE (ſubſt. fém.) Par-tout on éprouve, on reſſent chaque jour les avantages de la *gravure*; dans tous les pays où les arts ſont même foiblement cultivés, elle reçoit les hommages qui lui ſont dûs, & les peuples qui accueillent le plus foiblement l'art de peindre, ſont obligés d'avoir quelquefois recours à celui de graver.

Qu'il nous ſoit permis de rapporter ici les obſervations d'un homme de beaucoup de goût. Elles ſont le réſultat d'un examen critique & raiſonné des ouvrages des grands maîtres, & elles doivent être d'autant mieux accueillies que nous ne les devons pas à un graveur qui auroit pu ſe laiſſer ſéduire par les préjugés de ſa profeſſion; mais à un amateur très-éclairé des beaux arts, & à un homme d'un profond ſavoir.

On peut aſſurer, dit-il, que de tous les arts d'imitation, il n'en eſt aucun, ſans en excepter même la peinture, qui ſoit d'une utilité plus générale que celui de la *gravure*. Dès ſes commencemens, on s'en eſt ſervi pour étendre les diverſes branches de nos connoiſſances; c'eſt à cet art que nous devons les plus

sûrs moyens de communiquer la représentation des objets visibles ; c'est lui qui nous a dispensé d'avoir recours à ces descriptions embarrassées, & presque toujours fautives, dont on étoit obligé de se servir pour faire connoître ce que l'on peut aujourd'hui mettre sous les yeux, & indiquer clairement, à l'aide d'une estampe accompagnée d'une courte explication.

Le moyen de multiplier les estampes leur donne un avantage inapréciable sur les tableaux ; elles ont encore celui d'une plus longue durée, parce qu'on peut plus facilement les préserver des injures du temps. Les meilleurs ouvrages des anciens peintres sont pour la plupart peints à fresque sur des murs, ou déposés dans de vastes sallons & des galeries inhabitées, que l'humidité pénètre, & que le temps détruit à la longue. Une estampe au contraire, quand elle est de quelque importance, ne passe que de loin en loin du portefeuille d'un amateur dans celui d'un autre amateur : pour qu'elle s'y conserve, le soin le plus léger suffit. Aussi voyons-nous que tandis que les peintures de Raphaël ont presque disparu des plafonds humides & des toiles moisies qui les retenoient, les estampes de son contemporain Marc-Antoine Raimondi, sont encore d'une beauté singulière ; nous y retrouvons l'imitation la plus fidelle de ces belles compositions, qui sans ces *gravures*, seraient entiérement perdues pour nous ; ou si nous en avions quelque connoissance vague, ce ne seroit que par les descriptions des écrivains contemporains, comme nous avons dans les écrivains de l'antiquité les descriptions insuffisantes de quelques tableaux de Zeuxis ou d'Apelles.

Il n'y a peut-être pas d'imitation de la nature qui

intéreſſe plus généralement que les portraits. Quelle ſatisfaction les gens inſtruits n'éprouvent-ils pas à la vue de ces perſonnages, qui, par leurs talens ſupérieurs, leurs ſciences ou leurs vertus, ont mérité l'admiration & le reſpect des ſiècles à venir? Et qui pourroit ſatisfaire le louable deſir de ſe procurer leurs portraits, ſans la facilité ſingulière qu'a la *gravure* de multiplier ſes différens ouvrages? Tandis que le tableau original reſte au fond d'un appartement particulier, où il ne peut être vu que de quelques perſonnes, ſa traduction fidelle va par-tout offrir aux yeux du public les traits &, pour ainſi dire, le caractère de l'objet de ſes louanges & de ſon reſpect.

En Angleterre, où les tableaux originaux des anciens maîtres ſont extrêmement rares, ce n'eſt que par le moyen des eſtampes qu'on peut ſe former des idées vraies du mérite de leurs auteurs. Si ces fameux artiſtes ont eux-mêmes tenu le burin ou la pointe, ce qui eſt arrivé très-ſouvent, qui doutera de l'exactitude du jugement qu'on en peut porter par l'inſpection de leurs gravures? on y retrouve en effet la fineſſe du deſſin, la beauté de l'ordonnance & l'expreſſion qui leur étoient ordinaires. La pureté des contours y eſt même ſouvent plus grande que dans leurs tableaux: quand un artiſte poſſéde dans un dégré ſupérieur ces qualités principales, il peut arriver que ſes eſtampes obtiennent la préférence ſur ce qu'il a peint: telles ſont celles de Pietre Teſte, à qui il ne manquoit qu'un meilleur coloris pour être au rang des plus fameux peintres, & qui s'eſt fait, par ſes *gravures* à l'eau-forte, une réputation que ſes tableaux ne lui auroient jamais méritée.

On ne peut acquérir une véritable connoiſſance du

ſtyle & de la manière des différens peintres, qu'en voyant ſouvent leurs ouvrages, & qu'en les rapprochant les uns des autres. S'il nous falloit juger du mérite de Raphaël d'après un ou deux de ſes tableaux ſeulement, nous ne ſerions peut-être pas tentés de joindre nos éloges à ceux dont cet homme célèbre jouit depuis trois ſiecles. Il n'y a pas de peintre qui n'ait fait des ouvrages inférieurs à ceux qu'il produiſoit ordinairement; il faut donc en conſulter pluſieurs avant de le juger. Mais où trouver une galerie de tableaux aſſez conſidérable pour nous en offrir pluſieurs de chacun des anciens maîtres? Deux ou trois tableaux ſuffiſent-ils pour connoître la fertilité du génie, la pureté du deſſin, la force d'expreſſion & cette inépuiſable variété de formes & d'ingénieuſes compoſitions, premières qualités d'un excellent peintre? Mais une collection d'eſtampes d'après ces mêmes artiſtes, nous ſuffira complettement, ſi nous la regardons avec des yeux attentifs. Si dans ces *gravures*, ſoit au burin, ſoit à l'eau-forte, nous retrouvons ces mêmes qualités ſupérieures, pourrons-nous douter des grands talens de l'auteur original? Cette même collection nous permettra de rapprocher diverſes compoſitions d'un même artiſte, de les comparer, de diſtinguer en quoi elles diffèrent, & de juger des commencemens, des progrès, de la ſupériorité & de la décadence de ſes talens. En examinant attentivement les eſtampes gravées d'après Raphaël, on voit dans celles de ſes premiers temps cette manière roide & gothique qui differe ſi peu de celle du Pérugin dont il fut l'élève : mais bientôt on reconnoît dans celles qui ſuivent, ce ſtyle ſublime & plein de graces qu'il adopta pour toujours.

C'eſt

C'eſt principalement, comme nous l'avons déjà dit, dans les eſtampes gravées par les peintres que l'on retrouve toute leur manière ; c'eſt donc par elles que l'on peut plus certainement les connoître. Celles d'Albert Durer, de Rembrandt, de Salvator-Roſa ſont en quelque façon des contre-épreuves de leurs tableaux, qui, pour la plupart, ont perdu par le temps la fraîcheur de leur coloris : auſſi ſont-elles très-recherchées des amateurs, & quelques-unes même ont été payées auſſi cher que l'auroient été des tableaux originaux de ces mêmes artiſtes.

Indépendamment de la propriété de repréſenter exactement les chefs-d'œuvre de la peinture, les eſtampes ont encore, en qualité de productions originales, le mérite d'imiter la nature. La *gravure* ne s'eſt pas toujours aſſujettie à ne faire que des copies ; elle a fait voir qu'elle pouvoit prétendre avec ſuccès à la gloire de l'invention ; c'eſt même en cela qu'elle s'eſt fait le plus d'honneur. Albert-Durer, Goltzius & Rembrandt, en Allemagne & en Hollande ; le Parmeſan, Della Bella en Italie ; Callot & le Clerc, en France, ont gravé beaucoup d'eſtampes, dont les ſujets, entièrement de leur compoſition, ne ſont point faits d'après des tableaux, & ne cèdent à ceux-ci que par le coloris, ſeul avantage de la peinture ſur la *gravure*.

Ce que nous venons de dire peut nous indiquer la méthode que l'on pourroit ſuivre dans l'arrangement d'une collection d'eſtampes ; arrangement qui ne laiſſe pas que d'avoir ſa difficulté. Toutes les fois que l'on regardera la *gravure* comme un art ſecondaire, comme un art qui en imite un autre, il faudra que les eſtampes faites d'après les tableaux ſoient claſſées ſuivant

l'ordre & les noms des peintres : mais ſi on la conſidère comme un art original, qui peint la nature par des moyens qui lui ſont particuliers, alors on doit claſſer ſes productions ſuivant l'ordre & les noms des graveurs ſeulement.

La découverte de l'imprimerie dans le quinzième ſiècle, eſt, ſans aucun doute, ce qui a le plus contribué à l'avancement général de toutes les connoiſſances. Avant elle la ſcience des ſiècles paſſés n'exiſtoit, pour ainſi dire, que dans les anciens manuſcrits à demi vermoulus ; il en coûtoit trop à les faire copier pour qu'ils fuſſent multipliés, & d'ailleurs le propriétaire ne s'en deſſaiſiſſoit preſque jamais pour les communiquer, tant il y mettoit de valeur ou d'importance. Nous voyons dans l'hiſtoire quelques exemples des difficultés qu'on faiſoit pour confier un livre, & les précautions qu'on prenoit pour qu'il fût exactement rendu à celui qui l'avoit prêté. La découverte de l'imprimerie abbatit ces barrières, qui ſi long-temps avoient empêché la communication des lumières ; les mœurs s'adoucirent, & la civiliſation qui, peu à peu, devint générale, fut une heureuſe preuve de l'utilité de cette découverte. Ce que l'imprimerie a fait pour les ſciences, la *gravure* l'a fait pour les arts ; elle a rendu aux anciens peintres d'Italie, en conſervant & multipliant leurs ouvrages, le même ſervice que l'imprimerie a rendu au Taſſe, à Shakeſpéar, au grand Corneille.

Le plus noble de tous les genres de *gravure*, celui qui exige le plus de talens, c'eſt ſans contredit le genre de l'hiſtoire. On ne peut y réuſſir ſans un goût excellent, ſans une grande habileté dans le deſſin, & ſans la plus heureuſe exécution. Un artiſte qui croiroit

ſuppléer à ces qualités par un ſoin extrême & la plus grande netteté dans l'arrangement de ſes tailles, ne ſeroit qu'une *gravure* froide & inſipide, & tout en admirant ſa patience, les véritables connoiſſeurs ne pourroient s'empêcher d'avoir pitié de ſon peu de goût, & de regretter un temps ſi maladroitement employé. C'eſt ce qui arrive quand on examine les eſtampes de Jérôme Wierix, & de quelques graveurs Allemands ſi précieux & ſi froids, & lorſqu'on les compare avec celles de Henri Goltzius & de Gérard Audran. Quelque ſoin que l'on prenne, quelque précieux que ſoit le travail, ſi on manque de ſentiment & de génie, on ne ſera jamais qu'un artiſte médiocre. C'eſt ainſi qu'en poéſie, avec tout le ſavoir poſſible, & la plus ſtricte obſervation des règles de la verſification, un homme ſans génie ne peut jamais être un Shakeſpéar, un Milton, un Voltaire.

Nous ne ſaurions trop appuyer ſur ces obſervations dans un temps où le public, entraîné par un faux goût, ſemble ne demander autre choſe dans la *gravure* qu'un travail très-ſoigné, & ne s'embarraſſe plus du deſſin, de l'effet & du véritable talent. Elles ſont néceſſaires aux jeunes graveurs pour les détourner d'une route auſſi pernicieuſe. Les ſuccès inconcevables de quelques eſtampes modernes, qui n'ont d'autre mérite que d'être extrêmement terminées, pourroient les ſéduire; ce ſera donc pour eux principalement que nous inſiſterons encore ſur la grande différence qu'il y a entre une eſtampe très-ſoignée & une belle eſtampe ſavamment terminée. Dans la première, on ne trouve que cette exécution ſervile & purement méchanique qu'on peut acquérir avec le temps & la patience; l'arrangement

des tailles & leur diſpoſition y ſont toujours les mêmes, quelque objet que le graveur ait voulu rendre : la ſeconde au contraire eſt d'un travail harmonieux, mais varié ſuivant les formes différentes & la nature des différens objets ; le deſſin y eſt large, l'effet en eſt vrai & bien dégradé, & le ſentiment ſur-tout y domine. Quelque habileté qu'ait un graveur, quelque facilité qu'il ait de manier le burin ou la pointe, il ne doit encore jamais oublier de conſerver le ſtyle de l'auteur d'après lequel il grave, & doit bien ſe garder de nous donner ſa propre manière. Ainſi l'artiſte qui voudroit s'éloigner de la manière ſervile du graveur Château, devroit éviter en même-temps la liberté blâmable de Dorigny, qui n'a pas craint de ſe livrer à ſa manière particulière de deſſiner, en gravant d'après Raphaël, au lieu de reſpecter & de ſuivre exactement celle d'un ſi grand peintre.

Les ouvrages de Gérard Audran me ſemblent les plus sûrs modèles à ſuivre pour les jeunes artiſtes qui ſe deſtinent à graver l'hiſtoire. Cet homme célèbre réuniſſoit toutes les qualités que nous avons deſirées dans un graveur de ce genre, & nous croyons pouvoir aſſurer ſans craindre d'être contredit par les connoiſſeurs, qu'il eſt le plus habile & le premier de tous ceux qui ſe ſont adonnés à ce genre.

On peut définir la *gravure*, un art qui, par le moyen du deſſin, & à l'aide de traits faits & creuſés ſur des matières dures, imite les formes, les ombres & les lumières des objets viſibles, & peut en multiplier les empreintes par le moyen de l'impreſſion. Nous ne parlerons ici que de la *gravure* en cuivre & de la *gravure* en bois, & nous commencerons par la première.

On grave ſur le cuivre à l'eau-forte, au burin, en couleur, en manière noire, &c. La différence des procédés qu'on employe ſert à diſtinguer les manières de *gravures*, & c'eſt de ces différentes manières que nous entretiendrons nos lecteurs.

La *gravure* à l'eau-forte eſt ainſi nommée à cauſe de l'uſage qu'elle fait de cette liqueur corroſive. Après avoir enduit un cuivre bien préparé d'une légère couche de vernis & l'avoir noirci à la fumée d'une torche, on y trace ſon ſujet avec une pointe plus ou moins fine, qui enlève en même-temps le vernis par-tout où on la promène; puis on verſe ſur ſa planche une quantité ſuffiſante d'eau-forte qui mord & entame le cuivre aux endroits où la pointe l'a mis à découvert.

La *gravure* au burin eſt celle où l'on n'employe pas d'eau-forte, mais le burin ſeulement. On commence par tracer ſur le cuivre les contours & les formes de ſon ſujet avec un inſtrument fort acéré & très-coupant, que l'on nomme pointe-sèche; puis, à l'aide du burin, autre inſtrument d'acier très-coupant, & à quatre faces, on entame le cuivre, & on y trace des ſillons plus ou moins larges, & plus ou moins profonds: ces ſillons ſont appellés tailles.

On réunit ſouvent ces deux manières de graver; c'eſt-à-dire, qu'ayant fait d'abord ce que nous avons appellé une eau-forte, on retouche au burin, & on donne par ce moyen plus d'accord & de moëlleux à ſa *gravure*.

La *gravure* en manière noire, qui, comme l'a dit un artiſte célèbre, M. Cochin, eſt ainſi déſignée par ſon défaut capital, n'eſt guère cultivée avec ſuccès qu'en Angleterre, où on l'appelle Mezzo-tinto. Elle fut in-

ventée par un certain Louis de Sieghen ou Sichen, Lieutenant-Colonel au ſervice du prince de Heſſe-Caſſel. Son premier ouvrage, qu'il publia en 1643, fut le buſte de la Landgravine Amélie-Eliſabeth. Cet officier apprit ſon ſecret à Robert de Baviere, Prince Palatin du Rhin, Amiral d'Angleterre ſous le règne de Charles I. Le Palatin communiqua la découverte de Sieghen à Waleran Vaillant, peintre Flamand, & le ſecret fut divulgué par l'indiſcrétion de quelques ouvriers. Les Anglois ont porté ce genre au plus haut degré de perfection dont il ſoit capable.

Cette *gravure* diffère entièrement de celle au burin ou à l'eau-forte par ſes procédés & par ſes effets. Au lieu que dans ces deux manières on paſſe de la lumière aux ombres, donnant peu à peu de la couleur & de l'effet à ſa planche; dans la manière noire au contraire on paſſe des ombres aux lumières, & peu à peu on éclaircit ſa planche. Le cuivre d'une manière noire eſt tellement préparé que le fond y eſt totalement noir. On y trace ſon ſujet, & avec des inſtrumens propres à ce genre de *gravure*, on enlève peu à peu le fond, ſuivant les places & en proportion du plus ou du moins de lumière qu'on veut répandre ſur ſon eſtampe. Cette manière de graver eſt preſque toujours molle, & ne peut guère bien rendre que les chairs & les draperies, fût-elle même entre les mains d'un excellent artiſte.

Elle eſt en quelque façon la baſe d'une manière de graver en couleurs qui fut découverte vers l'année 1730 par Jacques le Blond; il en commença les eſſais en Angleterre, & vint enſuite en France, où il grava avec quelque ſuccès des portraits de grandeur naturelle. Il nous a donné une deſcription détaillée de ſa

manœuvre que nous ferons connoître dans le dictionnaire de la pratique. On paroît avoir abandonné cette façon de graver qui avoit les défauts qu'on reproche à la manière noire, & dont l'exécution n'a jamais répondu à ce que l'auteur s'en promettoit.

Nous avons quelques eſtampes de J. Lutma qu'il intituloit du nom d'ouvrages au maillet, *opus mallei*; il paroît par le titre de ces eſtampes gravées en points, que l'auteur ſe ſervoit d'un petit marteau pour enfoncer dans le cuivre la pointe avec laquelle il gravoit; c'eſt ſans doute à cette manière que nous devons celle à l'imitation des deſſins au crayon ou à la ſanguine, qui fut portée à ſa perfection, il y a quelques années, par Demarteau l'aîné & ſon neveu. Pour accélérer le travail, lui donner plus de liberté & une touche plus large que ne faiſoit Lutma avec une ſeule pointe, on a imaginé des inſtrumens dont la face inférieure eſt hériſſée de pointes ſaillantes, plus ou moins diſtantes, plus ou moins fines : ces inſtrumens, qui font l'effet d'un faiſceau de pointes jointes enſemble, ſont de différentes formes; pluſieurs ſont diſpoſés en roulette, de ſorte qu'on peut les faire mouvoir & les rouler dans tous les ſens en appuyant ſur ſon cuivre, ce qui donne la facilité d'y tracer librement les hachures, & d'imiter parfaitement la grainure & le moëleux d'un deſſin à la ſanguine. On ſe ſert ordinairement de l'eau-forte pour ébaucher, puis on retouche avec les mêmes inſtrumens pour donner l'accord & adoucir ſon travail.

On appelle *gravure* pointillée une manière de graver fort reſſemblante à celle de J. Lutma & de Demarteau; c'eſt un compoſé de points & de tailles, mais dans lequel les points dominent, & ſont employés

ordinairement pour faire les chairs & les fonds; on peut ſe ſervir de l'eau-forte, ou ne s'en pas ſervir. Jean Boulanger, graveur François du ſiècle dernier, nous a laiſſé quelques eſtampes en ce genre, qui ſont aſſez bien faites, mais d'une touche froide & molle en général. Depuis quelques années cette manière de graver eſt devenue fort à la mode ſur-tout en Angleterre; elle y a été portée au plus haut point de perfection par le malheureux Wm Ryland, & ſur-tout par le célèbre F. Bartolozzi, artiſte Italien. Elle ne pouvoit manquer de plaire entre les mains de ce dernier, dont les talens en deſſin & en *gravure* ſont au-deſſus de tous éloges.

On s'eſt aviſé dans ces dernières années de faire imprimer en couleurs les planches gravées dans cette manière. Le ſuccès de ces eſtampes, faites pour les demi-connoiſſeurs ſeulement, dépend de la vivacité des couleurs, de leur bon accord, & de l'intelligence réunie du graveur & de l'imprimeur, & de ce dernier ſur-tout. C'eſt l'imprimeur qui prépare ſes couleurs & les détrempe à l'huile; c'eſt lui qui les couche ſur les différentes parties de la planche, & qui enſuite les fait paſſer ſous ſa preſſe; mais en général ces eſtampes ſont d'un effet beaucoup plus foible que celles qui ſont imprimées à une ſeule teinte rouge ou brune; elles ſont preſque toujours médiocrement imprimées: enfin on y voit beaucoup moins le talent du graveur que ſi elles n'étoient pas ainſi colorées. Nous ne craignons pas d'ajouter que les couleurs s'effacent & s'évaporent avec le temps, & qu'il ne reſte, après quelques années, que des traces bien foibles de ces teintes colorées, qu'on peut bien appeller du nom d'enlumineurs.

On a auſſi imité, par la *gravure*, les deſſins au lavis. Il y a pluſieurs procédés différens pour réuſſir dans cette manière nouvelle; le plus uſité eſt de laver ſur le cuivre par un procédé particulier, avec l'eau-forte & le pinceau, comme on lave un deſſin ſur le papier avec du biſtre ou de l'encre de la chine. Les eſtampes gravées dans cette manière par un bon peintre ou un bon deſſinateur peuvent être regardées comme autant de deſſins originaux; car elles en ont toute la liberté, toute la touche, enfin tout le mérite. Telles ſont celles qu'a gravé J. B. Leprince, qui a porté cette découverte auſſi loin qu'elle pouvoit aller. On a quelquefois imité les deſſins au lavis par un travail pointillé infiniment précieux, & d'un extrême fini; mais cette imitation, étant en quelque façon ſervile, n'a été employée avec ſuccès que pour graver de l'architecture. Les cinq ordres gravés en ce genre font infiniment d'honneur à M. Duruiſſeau.

De la *gravure* à l'imitation du lavis il n'y avoit qu'un pas à faire pour trouver celle à l'imitation des deſſins colorés à l'aquarelle; il s'agiſſoit ſimplement de multiplier les planches pour une même eſtampe, & de diſtribuer ſur chacune d'elles les couleurs deſtinées à en couvrir les différentes places. C'eſt ce qui a été fait avec ſuccès par MM. Janinet, Dubucourt & Deſcourtis, depuis dix à douze années ſeulement. Voici le procédé dont on ſe ſert : on a quatre ou cinq planches de cuivre d'égale grandeur, que l'on a grand ſoin de faire raccorder exactement les unes avec les autres par le moyen de pointes fixées ſur les marges en dehors de la *gravure*. Sur la première de ces planches on grave ſon ſujet de manière à trouver les formes prin-

cipales, & on le termine aſſez pour qu'il puiſſe être imprimé dans une couleur foncée, ſoit de biſtre, ſoit d'encre de la chine médiocrement noire. L'épreuve de cette première planche fait à-peu-près l'effet d'un deſſin lavé auquel il ne manqueroit que les couleurs. Les autres cuivres ſont deſtinés à recevoir ces couleurs, & à les tranſmettre à l'épreuve par le moyen de l'impreſſion; ainſi la deuxième planche eſt deſtinée à recevoir les travaux qui doivent être imprimés en rouge. La troiſième planche le ſera aux travaux imprimés en bleu. La quatrième ſera pour l'impreſſion de couleur jaune. Le mêlange des couches de bleu & de jaune donnera le verd; le mêlange du rouge avec le jaune fera une teinte qui participera des deux, & ainſi des autres. La première planche, celle deſtinée au fond & au ſujet principal, étant imprimée en noir ou en biſtre, donnera les teintes griſes, noires ou biſtrées, & le fond du papier, laiſſé blanc, donnera les lumières pures. L'heureux accord de ces couleurs, leur mêlange harmonieux a quelquefois produit des eſtampes fort agréables; mais, abſtraction faite du talent en *gravure* & en deſſin, la grande difficulté de cette ſorte de *gravure* conſiſtant dans la juſteſſe des rentrées de chaque teinte, il faut convenir qu'à l'exception de quelques eſtampes gravées par les artiſtes que nous avons nommés, & par un petit nombre d'autres; la plupart de celles de ce genre ſont au-deſſous du médiocre. Nous ne diſſimulons pas que cela vient autant de la difficulté de les bien imprimer, que de celle de bien diſtribuer ſes teintes ſur les différens cuivres; car s'il faut que le graveur ait des connoiſſances relatives au coloris, il faut auſſi qu'il

ſoit aidé par un imprimeur intelligent, & homme de goût. La réunion de ces qualités dans deux perſonnes d'un talent différent ne peut être commune; auſſi voyons-nous qu'il y a bien peu de vraiment belles eſtampes imprimées en couleurs. Quel ſeroit donc l'orgueil de la *gravure* ſi elle pouvoit, à tous ſes avantages, joindre encore ceux du coloris? Nous ſommes bien éloignés de décourager les graveurs des louables efforts qu'ils font pour y réuſſir; mais nous croyons que la *gravure* a fait aſſez pour ſa gloire & pour l'utilité entre les mains des Audran, des Edelinck, des Drevets, ſans prétendre vainement aux effets brillans & hardis du pinceau, & à l'harmonie des couleurs.

La *gravure* en manière noire, celle à l'imitation du lavis, & celle en couleurs à l'aquarelle, ont toutes trois le même défaut par elles-mêmes, celui d'être de peu de durée, & de s'uſer promptement à l'impreſſion. On ne peut en tirer qu'un petit nombre de bonnes épreuves, à cauſe du peu de ſolidité des travaux faits ſur le cuivre. Comme ils n'en effleurent, pour ainſi dire, que la ſurface, ils ſont bientôt affoiblis par la main de l'imprimeur & par l'impreſſion ſur le papier. Il eſt vrai qu'on peut les retoucher facilement; mais les épreuves faites après les retouches ſont ordinairement inférieures aux premières. Les *gravures* au burin, ou à l'eau-forte retouchée au burin, n'ont pas ce défaut, par la raiſon oppoſée. On peut, quand le cuivre eſt de bonne qualité, tirer de celles-ci un grand nombre de bonnes épreuves; au reſte tous ces avantages & ces déſavantages ſont compenſés par le plus ou moins de temps qu'on met à graver dans une manière ou dans une autre; une *gravure* en manière noire ou au lavis

n'exige pas le quart du temps qu'il faut employer pour une *gravure* au burin de pareille grandeur; c'eſt peut-être même cette célérité dans l'exécution & l'eſpérance de plaire & de ſéduire par les couleurs, qui ont engagé tant de jeunes élèves à s'adonner à la *gravure* à l'aquarelle; c'eſt à cela ſans doute que nous devons une infinité de médiocres eſtampes, qui n'ont fait aucun honneur à leurs auteurs.

La *gravure* en bois a été pratiquée avant la *gravure* en taille-douce. « L'opinion la plus générale, dit » M. Hubert eſt qu'elle tire ſon origine des cartiers, » ou faiſeurs de cartes à jouer, nommés en Allemand » *formſchneider*, (tailleurs de formes ou de moules) » parce que le méchaniſme en eſt à-peu-près le » même ſur-tout par rapport aux cartes allemandes. Il » réſulte des recherches de nos ſavans que les cartes » étoient en uſage en Allemagne dès l'année 1300.

» L'impreſſion des images étoit anciennement la » même que celle des cartes. Après avoir chargé de » noir la planche de bois, ou le moule, on y ap- » pliquoit une feuille de papier humecté; enſuite on » paſſoit pluſieurs fois ſur cette feuille un frottoir de » crin ou de bande d'étoffe, & l'on frottoit ce papier » ſur le moule. Cette opération faite, l'empreinte de » l'image paroiſſoit ſur le papier. Qu'on examine les » anciennes *gravures* en bois, & les anciens livres » d'images imprimés d'un côté, on découvrira aiſément » cette opération ſur le revers qui eſt liſſe, & quelque- » fois maculé.

» Après avoir produit des images de Saints, on grava » auſſi des ſujets d'hiſtoire, & on y ajouta, par les » mêmes procédés, une explication en bois. Ce ſont

» ces livres, qui, ſuivant l'opinion de pluſieurs ſa-
» vans, ont donné l'idée à Guttenberg d'inventer l'art
» typographique.

« Dès que l'imprimerie fut inventée, la *gravure* en
» bois fut employée à l'ornement des livres. Les noms
» de la plupart des graveurs qui ont travaillé dans
» cette partie ne nous ſont pas parvenus. On peut
» ranger parmi les anciens graveurs en bois Hans
» Sporer, Jorg Schapſſ, Jean de Paderborn, Johann
» Schnitzer, Sebald Gallendorfer : mais ceux qu'on
» peut nommer avec plus de certitude ſont Guillaume
» Pleydenwurf & Michel Wolgemuth, le maître d'Al-
» bert-Durer. Cependant cet art ne fut entièrement
» perfectionné en Allemagne qu'au commencement du
» ſeizième ſiècle ; ce fut à cet époque qu'Albert-Durer,
» Lucas Cranach, Albert Altdorfer, & un grand
» nombre d'autres donnèrent des *gravures* en bois,
» très-recherchées aujourd'hui par les curieux ».

Nous avons beaucoup d'eſtampes des anciens artiſtes dont les planches ſont en bois. Il exiſte encore à Paris, dans le cabinet d'un amateur, des planches en bois, gravées par Albert-Durer, qui ſont paſſablement conſervées, & dont on pourroit encore tirer des épreuves. L'âpreté des tailles de cette *gravure* l'a fait abandonner depuis long-temps par les ſavans artiſtes ; elle n'eſt plus d'uſage que pour les vignettes, les fleurons & autres ornemens de la typographie.

On décrira les procédés de cette *gravure* dans le dictionnaire de pratique des arts. Nous nous contenterons de dire ici qu'on commence par deſſiner ſon ſujet à l'encre ſur la planche ; puis avec des outils fort tranchans, on creuſe & on enlève le bois. Tout ce qui

y reſte en creux doit former les lumières ſur l'eſtampe ; on réſerve en ſaillie les traits & les hachures qui doivent former les mouvemens, les formes & les ombres. La *gravure* étant terminée, on la porte ſur une preſſe d'imprimerie en lettres, & les épreuves ſont tirées comme on tire les feuilles d'un livre. La *gravure* en bois a l'avantage de réſiſter à l'impreſſion beaucoup plus que la *gravure* en cuivre ; celle-ci donne à peine quelques centaines de belles épreuves, tandis que l'autre en donne pluſieurs milliers preſque toutes d'une égale beauté ; c'eſt peut-être une des raiſons qui, pour l'uſage général de la typographie, font préférer la *gravure* en bois, quoiqu'elle ſoit moins agréable, à la *gravure* en cuivre qui plaît davantage à tous les yeux.

Nous avons quelques anciennes eſtampes gravées en bois, auxquelles on a donné le nom d'eſtampes en clair-obſcur. Elles ſont faites par le moyen de pluſieurs planches en bois imprimées ſucceſſivement ſur la même feuille ; la première ne porte que les contours & les ombres ; la ſeconde, les demi-teintes ; la troiſième eſt réſervée pour les lumières : par ce moyen on imitoit les deſſins à la plume, à la pierre noire, au lavis, à l'encre rehauſſée de blanc ſur papier bleu ou gris ; les Italiens ont appellé du nom de *chiaro-ſcuro*, ce genre de *gravure*, que nous connoiſſons ſous le nom de camayeu. (*Article de M.* CHÉREAU, *extrait en grande partie du diſcours préliminaire du Dictionnaire Biographique des graveurs, écrit en anglois, par M.* STRUTT, *graveur.*

GRECS (*Artiſtes* GRECS.) Comme les *Grecs* ſont

nos maîtres dans l'art, il eſt utile ſans doute de rechercher qu'elles étoient leurs idées ſur l'art. Cette recherche a été faite par un artiſte célèbre, & c'eſt lui que nous laiſſerons parler.

Les *Grecs* ſe rappelloient ſans ceſſe que les arts avoient été faits pour l'homme, que l'homme cherche à rapporter tout à lui-même, & que par conſéquent la figure humaine devoit être leur premier modèle. Ils s'appliquèrent donc principalement à cette partie de la nature; &, comme l'homme eſt lui-même un objet plus noble que ſes vêtemens, ils le repréſentèrent le plus ſouvent nud, excepté les femmes que la décence exige qu'on vêtiſſe.

Reconnoiſſant donc que l'homme eſt le chef-d'œuvre de la nature, par la belle harmonie de ſa conſtruction, & la belle proportion de ſes membres, ils s'appliquèrent ſur-tout à étudier ces parties. Ils s'apperçurent auſſi que la force de l'homme réſulte de deux mouvemens principaux; ſavoir, celui de replier ſes membres vers le corps qui eſt leur centre commun de gravité, & celui de les écarter de ce centre en les étendant; ce qui les engagea à étudier l'anatomie, & leur donna la première idée de la ſignification & de l'expreſſion.

Leurs mœurs & leurs uſages leur furent en cela d'un grand ſecours. En voyant les lutteurs dans l'arêne, ils furent naturellement conduits à réfléchir ſur la cauſe de leurs divers mouvemens, & en y réfléchiſſant, ils la découvrirent.

Enfin, ils s'élevèrent par l'imagination juſqu'à la divinité, & cherchèrent dans l'homme les parties qui s'accordoient le mieux avec les idées qu'ils s'étoient formées de leurs Dieux.

& c'eſt par cette route qu'ils parvinrent à faire un choix. Ils s'étudièrent à écarter de la nature divine toutes les parties qui marquent la foibleſſe de l'humanité. Ils formèrent à la vérité leurs Dieux d'après l'image de l'homme, parce que c'étoit la figure la plus noble & la plus parfaite qu'ils connuſſent; mais ils cherchèrent à les exempter des foibleſſes & des beſoins de l'humanité ; & c'eſt ainſi qu'ils parvinrent à la beauté.

Enſuite ils découvrirent par degrés un être mitoyen entre la nature divine & la nature de l'homme; & c'eſt en réuniſſant ces deux idées qu'ils imaginèrent la figure de leurs héros.

L'art atteignit alors à ſon plus haut dégré de perfection; car par ces deux natures différentes, la divine & l'humaine, ils trouvèrent auſſi dans les formes & dans les attitudes toutes les expreſſions caractériſtiques du bon & du mauvais. D'après ces réflexions & ces combinaiſons, ils parvinrent à connoître les acceſſoires, tels que les draperies, les animaux, &c. Cependant ils n'eſtimèrent chacune de ces parties que ſuivant ſa valeur, auſſi long-temps que l'art fut exercé par de grands génies. Mais lorſqu'il fut dirigé par des ames étroites & vénales, & que ce ne furent plus les philoſophes, mais les riches & les rois qui en furent les juges, ils s'occupèrent peu à peu des petites parties, & des objets inférieurs de la nature, juſqu'à ce qu'enfin ils compoſèrent des chimères bizarres, dont l'exiſtence eſt impoſſible, ce qui produiſit les bambochades & le genre groteſque. Depuis ce temps, l'art ne fut plus dirigé par le jugement, mais ſe trouva abandonné au hazard.

Ce coup d'œil général ſur l'art des *Grecs* peut ſuffire ici. Nous traiterons ailleurs cet objet avec plus d'étendue. (*Article extrait des Réflexions ſur la beauté & ſur le goût dans la peinture, par* MENGS).

GRÊLE (adj.) Cette figure eſt trop *grêle*, ce membre eſt *grêle*. On entend par ce mot, qui vient du latin *gracilis*, le vice voiſin de la bonne qualité qui s'exprime par le mot *ſvelte*.

C'eſt en effet en cherchant à être ſvelte & léger qu'on tombe dans le *grêle*, c'eſt-à-dire, dans la maigreur, qui eſt un défaut dans l'art comme dans la nature, à moins que l'artiſte ne ſoit conduit par ſon ſujet à repréſenter une nature dépourvue de l'embonpoint qui accompagne la ſanté.

Le *grêle* eſt ordinairement accompagné de roideur; parce que l'artiſte qui, voulant parvenir à la légèreté, ôte aux différentes parties plus qu'il ne devroit faire pour les rendre conformes à la nature élégante, perd ces lignes ondoyantes qui expriment le mouvement. Ainſi le gothique eſt ordinairement roide & *grêle*. (*Article de M.* LEVESQUE.)

GRIGNOTÉ (part.) GRIGNOTIS (ſubſt. maſc.) Ces mots ne ſont en uſage que dans l'art de la gravure. Ces travaux ſont agréablement *grignotés*; le *grignotis* convient mieux pour rendre de vieilles maſures que des travaux plus fermes.

Des tailles courtes & tremblées, interrompues par des points de toutes les formes, & par tous les travaux capricieux que peut créer une pointe badine, conſtituent le *grignotis*. Il eſt propre à rendre les terraſſes, les

vieux édifices, les chaumières, les pierres couvertes de mouſſe, les étoffes groſſières & velues, & en général les ſubſtances dont la ſurface offre une apparence de moleſſe. C'eſt la pointe qui s'acquitte avec le plus de ſuccès de ce travail libre & ragoûtant : cependant Corneille Wiſſcher, Bolſwert & même Albert-Durer ont ſu forcer le burin à *grignoter* certaines parties de leurs planches avec un goût exquis. (*Article de M.* LEVESQUE.)

GRIMACE (ſubſt. fém) Je regarde comme trop eſſentiel pour l'intérêt de l'art de recommander la ſimplicité d'expreſſion & de caractère dans les imitations de la nature, pour ne pas ſaiſir l'occaſion d'inſiſter ſur ce précepte, à l'occaſion d'un mot dont on aura d'autant plus de droit de ſe ſervir dans le langage des arts qu'ils s'éloigneront plus de la véritable perfection.

Artiſtes qui voulez plaire & toucher, perſuadez-vous bien que les figures peintes qui *grimacent* pour paroître avoir du caractère, des graces, ou pour montrer de l'expreſſion, ſont auſſi rebutantes aux yeux des ſpectateurs, que les hommes qui ſe montrent faux & qui mentent, même par exagération de ſentimens, ſont odieux aux ames franches & honnêtes.

Me direz-vous que la plupart des expreſſions que vous voulez étudier dans la ſociété ſont ou feintes, ou exagérées, que preſque tout ce qu'on y appelle grace, & ſouvent ſenſibilité, eſt affectation & *grimace* ? Ce ſont des lieux communs malheureuſement trop vrais : ce ſont de plus, il faut en convenir, des obſtacles aux progrès de vos arts. Il faut les connoître, & ſans perdre le tems à vous en plaindre, mettre vos efforts à les ſurmonter.

Réfléchiſſez donc ſur ce ſujet plus ſouvent encore que vous n'obſervez. Pénetrez-vous des ſujets que vous traitez : ne vous dégoutez pas de la ſolitude ; deſcendez en vous-même pour y retrouver (ſi votre ame a conſervé ſa franchiſe) les graces naïves & les ſentimens vrais. Des intérêts, ſouvent mal-entendus, conduiſent les hommes à ſe tromper par des apparences quelquefois mal-adroites & par des exagérations tolérées ; mais on ne fait pas autant de grace à ces défauts dans les imitations de la peinture que dans la ſociété. Ils bleſſent & ſont condamnés, au moins lorſqu'on les peint ; ainſi votre propre intérêt doit vous attacher à la vérité à laquelle les arts d'imitation ſont ſoumis par leur nature. Etudiez les grands modéles plus ſouvent encore que la nature qui ſe préſente le plus ordinairement à vous.

Les grands modèles doivent leur gloire à cette vérité que les hommes reſpectent encore, lorſqu'ils s'en éloignent le plus.

Polycléte ſe fit un nom qui eſt celèbre encore, par la juſteſſe des proportions : Ageſandre, auteur du Laocoon, par la vérité d'une douleur noble & terrible. Homère eſt le modèle des poëtes, parce qu'il eſt vrai & ſans *grimace*, comme les belles figures antiques. La Fontaine ſera celui des poëtes philoſophes, parce que ſa naïve beauté eſt exempte de toute affectation. Molière n'en a point, lorſqu'il peint, non-ſeulement les vices, mais les ridicules même, lorſqu'il a *grimace* pour captiver le peuple, il a été ſévèrement blâmé ; mais Raphaël, le Sueur, Pouſſin, ſans en exclurre d'autres, n'ont jamais fait *grimacer* leurs figures.

L'expreſſion dont l'ame n'a qu'une idée vague, ſans

la ſentir vivement, devient aiſément ſous le pinceau, une *grimace*, & la *grimace* laiſſe le ſpectateur froid ou le fait rire aux dépens du peintre.

Voyez un époux, une veuve, un héritier qui ſe croyent obligés de feindre une vive douleur, qu'ils ne trouvent ni dans leur cœur, ni dans leur imagination; obſervez bien ces modèles (vous en trouverez, ſi vous vous donnez la peine d'en chercher) & vous ſentirez en quoi la *grimace* diffère de l'expreſſion vraie.

Il faut quelquefois fixer les yeux ſur les défauts, pour mieux ſentir les beautés, & regarder les affectations des hommes, pour avoir une plus juſte idée de leurs véritables affections. (*Article de M.* WATELET.)

GRIS (adj. pris quelquefois ſubſtantivement.) Ce tableau eſt *gris*, ce peintre donne dans le *gris*.

Quand le *gris* eſt la teinte dominante d'un tableau, l'ouvrage manque d'effet; c'eſt un vice capital de couleur. Mais les tons *gris* peuvent être artiſtement oppoſés aux tons chauds, vigoureux, & contribuer ainſi par leur oppoſition à l'heureux effet du tableau.

GRISAILLE (ſubſt. fém.) Ce mot déſigne une eſpèce de peinture; il exprime auſſi un défaut dans le coloris. Lorſqu'un tableau eſt d'une teinte griſe, lourde, & ſi uniforme, que les couleurs locales ne s'y diſtinguent pas bien, on dit alors, avec le ſentiment du mépris : *c'eſt une griſaille.*

La première acception de ce mot s'applique à deux ſortes de peintures.

1°. On dit d'une eſquiſſe faite d'une ſeule couleur griſe, avec du blanc & du noir : *il a fait ſon eſquiſſe*

ſeulement en griſaille ; le modèle du plafond de Mignard au Val-de-Grace, qui ſe voit à l'Académie de Peinture, eſt peint en griſaille. Ce qui déſigne que les couleurs locales n'y ſont point indiquées, & que le ton eſt gris.

2°. Nous entendons auſſi par *griſaille* ce que les Italiens entendent par *chiaro ſcuro*, méthode employée ordinairement dans les friſes & dans les panneaux de ſoubaſſement des ordres d'architecture. On en voit de cette ſorte au Vatican, peints la plupart par Polidore de Caravage. Ce ſont des tableaux de couleur griſe, imitant imparfaitement les bas-reliefs de pierre ou de marbre. Je dis imparfaitement ; car les tableaux imitans les bas-reliefs ſont ſuſceptibles de tons variés, ſoit dans les clairs, ſoit dans les ombres ou dans les parties refletées ; au lieu que le tableau n'eſt que *griſaille* quand il eſt fait ſeulement avec le blanc & le noir. Nous ne faiſons de diſtinction entre les deux ſortes de *griſailles*, que parce que l'une s'employe pour des eſquiſſes, & l'autre dans des tableaux terminés de cette couleur. Toutes deux ſont des ouvrages nuls de coloris, où l'on n'a voulu exprimer que le clair & l'ombre, *chiaro-ſcuro*, d'où il n'eſt réſulté qu'une teinte griſe ; car, encore une fois, ſi un artiſte tant ſoit peu habile avoit intention de rendre la pierre ou le marbre ; l'ouvrage alors devroit être plus recherché dans l'art de colorier, ce ne ſeroit plus une *griſaille* ; mais *un panneau peint d'un ton de marbre*, une ſtatue en couleur de pierre, &c.

Nous avons cru devoir inſiſter ſur la ſignification préciſe de ce mot *griſaille*, parce que pluſieurs écrivains s'en ſont ſervis indifféremment pour exprimer ce

qui imite le bas-relief ou ce qui n'eſt qu'une peinture griſe. En même-temps nous penſons que c'eſt dans l'idée de feindre un bas-relief, en négligeant cependant tous les détails des teintes, qu'on a produit des *griſailles*; & ſi, dans ce genre, on a fait des ouvrages précieux, ils l'ont été par la compoſition & le deſſin. (*Article de M.* ROBIN.)

GROTTESQUE, (adj.). Une figure *grotteſque*, c'eſt-à-dire une figure d'une proportion ou d'une conſtruction vicieuſe & ridicule. Callot ſe plaiſoit à faire des figures *grotteſques*.

GROTTESQUES, (ſubſt. maſc.). Ce mot ne s'emploie qu'au pluriel. On appelle *grotteſques* en peinture, des ornemens qu'on nomme auſſi *arabeſques*.

L'étymologie du mot *grotteſques* eſt aujourd'hui ſi peu relative au ſens qu'on lui donne le plus ordinairement, qu'il eſt bon de la rappeller.

Des élèves de Raphaël, dit-on, découvrirent, dans des *grottes* antiques, des ornemens de ſtuc ou de peinture, d'après leſquels leur maître en compoſa du même genre qui furent appellés *grotteſques*, relativement aux lieux où l'on en avoit trouvé des modèles. Il eſt aſſez vraiſemblable que l'abus qu'on a fait de ces ornemens, ſuſceptibles d'une infinité de formes chimériques, y a introduit des figures ridicules, & qu'alors, on a appellé des *grotteſques* les figures que la nature même avoit douées de difformités riſibles, qu'on imitoit. L'étymologie s'eſt oubliée d'autant plus facilement, qu'elle n'avoit point de rapport au caractère de ces ſortes de figures; mais le mot adopté dans le dernier ſens dont je viens de parler, a dû influer ſur

la corruption du genre, & ce nom de *grotteſques*, parvenu à ſignifier dans la langue générale, des objets & des figures ridicules, aura fait penſer aux artiſtes peu inſtruits & peu réfléchis, qu'ils ne pouvoient jamais rendre trop ridicules les objets & les figures dont ils égayoient leurs ornemens; mais du ridicule au bas, & à plus forte raiſon, du bas au dégoûtant, il y a peu de chemin à faire.

On doit concevoir que lorſque les ornemens dont je parle ont été le plus en vogue, on les aura ſouvent compoſés d'après les délires de l'imagination livrée à ſes caprices, & d'après les extravagances du mauvais goût.

Ce qui a dû ajouter vraiſemblablement à cette corruption, c'eſt que les artiſtes diſtingués ſe croyent autoriſés à regarder comme au-deſſous d'eux de peindre ces ſortes d'ornemens, qui ont été abandonnés le plus ſouvent à des artiſtes dont les talens étoient ſubordonnés.

Raphaël cependant ne les dédaignoit pas, & j'obſerverai à cette occaſion que, dans les arts libéraux, les petits genres ne peuvent ſe ſoutenir qu'autant que les grands artiſtes daignent s'en occuper quelquefois; & ils le doivent, quand ce ne ſeroit que pour ſoutenir les droits du génie & du bon goût, dont ils ſont dépoſitaires & défenſeurs. C'eſt, je le répète, du ſort des grands genres que dépend dans les arts libéraux, le ſort des petits, comme, parmi nous, c'eſt des mœurs des grands que dépendent principalement les mœurs d'une nation. La protection marquée & les encouragemens bien dirigés doivent être prodigués aux premiers genres, dans les beaux-arts, comme aux premières

vertus; mais il eſt bon que ceux qui pratiquent les genres nobles avec ſuccès, ne ſe croyent pas trop au-deſſus des genres moins importans, pour ne pas s'en occuper quelquefois.

C'eſt par cette raiſon entr'autres, que j'exhorte en pluſieurs endroits de cet ouvrage, les peintres d'hiſtoire à traiter, quand l'occaſion ſe préſente, tous les genres. Les artiſtes célèbres n'ont regardé comme au-deſſous de leurs talens, rien de ce qu'embraſſoit leur art; ils faiſoient plus, puiſqu'un aſſez grand nombre d'entr'eux exerçoit les arts que j'appellerai limitrophes de la peinture; je veux dire la ſculpture, l'architecture, la cizelure & la gravure dans toutes leurs parties. (*Article de M.* WATELET.)

GROTTESQUES : on donne ce nom à des ornemens bizarres dont les Romains, dans le temps de leur luxe, ornoient les plafonds, les planchers, les friſes, & même les panneaux de leurs petits appartemens. Le mot *grotteſques* exprime à-peu-près le même genre dans l'art que celui *arabeſque*. Tous deux déſignent des ornemens légers, gais & chimériques. On les a employés probablement pour imiter la broderie.

Le mot *grotteſque* rend, par rapport à l'art, la même idée qu'il donne d'une certaine eſpèce de penſées. Et comme une penſée *grotteſque* eſt ordinairement piquante mais deſtituée de raiſon, de même les *grotteſques*, ſoit en peinture, ſoit en bas-relief, nous offrent des objets contre nature, qui cependant récréent l'œil un moment; mais auxquels un être ſenſé ne peut s'arrêter long-temps.

Comment en effet eſtimer un genre capricieux qui nous expoſe des animaux ou des hommes, dont le mo-

dèle n'exiſte pas dans la nature? On les fait ſortir d'une branche très-déliée, ſouvent d'un brin d'herbe; ils ſont tantôt ſurmontés de meubles, d'attributs de chaſſe ou de muſique, & tantôt d'une caſcade; tout cela mélangé de maſcarons de métal ou de marbre, de fleurs, de fruits, d'étoffes, &c. Le jugement peut-il ſe fixer ſur un genre qui réunit tout ce que l'imagination la plus fantaſque peut nous préſenter, & encore dans une diſpoſition toujours déſavouée par la raiſon, puiſqu'elle eſt oppoſée à l'ordre des poſſibles?

On doit croire qu'un goût bien bizarre a pu ſeul inventer les *grotteſques*. Raphaël les a trouvés dans des fragmens d'habitations antiques, & les a placés aux loges du vatican; c'étoient des galleries ſervant de promenoirs & de paſſages pour les appartemens de ce palais des Papes, où il avoit beaucoup de petits corps d'architecture à remplir de ſes peintures.

Il auroit été peu porté ſans doute à placer les *grotteſques* dans un ſallon d'un genre noble & deſtiné à des uſages importans, tels qu'étoient les ſalles de ce même palais.

De nos jours, on multiplie les *grotteſques* dans les endroits les plus graves; leurs figures bizarres décorent les ſallons des Prélats, des Magiſtrats, & ils ornent les bibliothèques & les lieux où les Princes tiennent leurs conſeils. Ils devroient en être exclus; ils pourroient ſeulement être employés pour les bains, les cabinets de plaiſirs, & tous les petits *caſins* qui entourent nos grandes villes.

L'emploi des *grotteſques* en peinture eſt encore plus bizarre qu'en ſculpture; de cette dernière manière, ils tiennent des ornemens propres à l'architecture:

mais il faut bien distinguer ce qu'on appelle ornemens d'avec les *grotesques* ou arabesques.

Les ornemens ont été inventés par les auteurs des règles, par les dispensateurs du grand goût, par les Grecs enfin, qui les ont liés à toutes les parties de l'architecture. Ils sont d'un tel choix de formes, si mâles & si nobles, & employés avec une si sage distribution, qu'ils sont devenus d'une nécessité indispensable dans la decoration; au lieu qu'on ne voit nuls vestiges des *grotesques* dans ce qui nous reste de ces maîtres de l'art. Les seuls Romains, lorsque leur goût commença à se dégrader, lorsque leur richesse excessive, leur luxe, & l'usage immoderé des arts leur eurent rendu nécessaire le *nouveau* & l'*extraordinaire*, les Romains, dis-je, inventèrent alors les *grotesques*. Les sorties de Vitruve contre cette innovation indiquent leur époque.

Si l'on objecte que les formes des plus beaux ornemens, adoptés par l'architecture, contredisent souvent ce que nous montre la nature, & qu'elles doivent aussi paroître bizarres, comparées à ses sages productions, nous répondrons qu'indépendamment de l'exagération idicule des formes des *grotesques*, de l'incohérence des objets qu'ils rassemblent, la couleur accroît encore l'excès de leur invraisemblance. Au lieu que les ornemens adaptés à l'architecture, étant comme elle de pierre, de marbre ou de métal, en deviennent une partie inséparable, & forment avec elle une liaison douce, un accessoire précieux qui accompagne, & enrichit sans absorber, & plaît à l'œil sans trop l'occuper ni le distraire des masses; délicieux & sage attribut auquel le clinquant des *grotesques* ne peut être comparé, sur-tout quand ils sont colorés.

Dans ce ſiècle où l'on prodigue les *grotteſques* ſans choix & ſans diſcrétion, on pourra trouver extraordinaire ce que je viens de dire ſur leur emploi; dans le ſeul article de cet ouvrage où je pouvois encore en parler: mais on n'a qu'à lire le paſſage de Vitruve que je rapporte ici en entier; on verra que mon opinion ſur les *grotteſques* ou arabeſques n'eſt ni unique ni nouvelle, & que c'étoit celle d'un Romain, qui écrivoit dans le beau ſiècle d'Auguſte, & à qui jamais on n'a conteſté le bon goût.

» Cependant par je ne ſais quel caprice, dit-il, » on ne ſuit plus cette règle que les anciens s'étoient » preſcrite de prendre toujours pour modèles de leurs » peintures les choſes comme elles ſont dans la vérité; » car on ne peint à préſent ſur les murailles que des » monſtres extravagans, au lieu de choſes véritables » & régulières. On met pour colonnes des roſeaux » qui ſoutiennent un entortillement de tiges, de » plantes cannellées avec leurs feuillages refendus & » tournés en manière de volutes. On fait des chan- » deliers (1) qui portent de petits châteaux, deſquels, » comme ſi c'étoient des racines, il s'élève quantité » de branches délicates ſur leſquelles des figures ſont » aſſiſes: en d'autres endroits, ces branches abou- » tiſſent à des fleurs, dont on fait ſortir des demi- » figures, les unes avec des viſages d'homme, les » autres avec des têtes d'animaux. Ce ſont des choſes » qui ne ſont point, & qui ne peuvent être, comme » elles n'ont jamais été; tellement que les nouvelles

(1) Le mot *candelabre*, en uſage depuis Perrault, rend mieux le *candelabrum* des Latins que notre *chandelier*.

» fantaiſies prévalent, de ſorte qu'il ne ſe trouve » preſque perſonne qui ſoit capable de découvrir ce » qu'il y a de bon dans les arts & qui en puiſſe » juger. Car, quelle apparence y a-t-il que des ro- » ſeaux ſoutiennent un toît, qu'un chandelier porte » des châteaux, & que les foibles branches qui ſor- » tent du faîte de ces châteaux portent des figures » qui y ſont comme à cheval; enfin que de leurs ra- » cines, de leurs tiges & de leurs fleurs, il puiſſe » naître des moitiés de figures? Cependant perſonne ne » reprend ces impertinences; mais on s'y plaît, ſans » prendre garde ſi ce ſont des choſes qui ſoient poſſibles » ou non : tant les eſprits ſont peu capables de con- » noître ce qui mérite l'approbation dans les ouvrages.

» Pour moi, je crois que l'on ne doit point eſtimer » la peinture ſi elle ne repréſente la vérité, & que » ce n'eſt pas aſſez que les choſes ſoient bien peintes, » mais qu'il faut auſſi que le deſſin (1) ſoit raiſon- » nable, & qu'il n'y ait rien qui choque le bon ſens «. (*Vitruve, trad. de Perrault, liv. VII, chap.* 5.)

Si l'idée que donne Vitruve des *grotteſques* dégrade ce genre dans l'opinion de quelques gens de goût, ils ſeront ſans doute d'avis qu'un artiſte qui ſe deſtine à peindre l'hiſtoire doit très-peu s'en occuper. Tous les objets de la nature doivent bien être celui de ſes continuelles recherches & de ſes plus délicieuſes occupations. Mais, en employant le réſultat à les aſſembler d'une manière ſi peu vraiſemblable, il me ſemble

(1) C'eſt le mot *argumentatio* que Perrault a rendu ici par *deſſin*. Il auroit été plus clairement interprété par le mot *compoſition* ou *ſujet*.

avilir ſes études, & dénaturer leur but. J'ajoute que Raphaël chargeoit probablement quelqu'élève, à main légère & adroite, des *grotteſques* des loges du Vatican (1), & qu'il a pu ſeulement s'occuper à tracer quelques-uns des beaux camées qui s'y voyent, travail dans lequel il étoit ſi bien ſecondé par les talens de Polidore de Caravage. (*Article de M.* ROBIN.)

Les GROTTESQUES ont donné lieu à une opinion de Winckelmann qui méritoit d'être diſcutée. Auſſi l'a-t-elle été par un habile artiſte, M. Falconet.

Parmi les peintures tirées des fouilles d'Herculanum, quelques-unes compoſées de bandes longues & étroites offrent différentes ſéparations, dans leſquelles ſont repréſentées de petites figures traitées à la manière égyptienne. Entre ces ſéparations remplies de figures, & ſur la bordure de ces tableaux, on a pratiqué des ornemens dont le goût & la forme ſont très-baroques.

Voilà bien les *grotteſques* qui étoient à la mode du temps de Vitruve, & dont le goût duroit encore, lorſqu'Herculanum fut englouti ſous les cendres.

Winckelmann, dans ſa dernière édition de *l'hiſtoire de l'art*, a cru que cette obſervation lui fourniſſoit le ſens d'un paſſage obſcur de Pétrone. Ce romancier ſatyrique, après s'être plaint de la décadence des lettres, ajoute : *Pictura quoque non alium exitum fecit, poſtquam Ægytiorum audacia tam magnæ artis compendiariam invenit.* Si l'on n'y eût pas voulu entendre fineſſe, il étoit aiſé de traduire cette phraſe, en ſuppléant, à l'adjectif *compendiariam*, le ſubſtantif ſous-

(1) Cet élève fut Jean da Udiné, habile à peindre les oiſeaux, les quadrupèdes, les fleurs & les fruits. *Note de l'Editeur.*

entendu *viam;* ellipſe familière à la langue grecque, & qui l'étoit devenue à la langue latine, depuis que les Romains avoient fait paſſer les helleniſmes dans leur langue. » La peinture, dit Pétrone, arriva de » même à ſa decadence, quand l'audace des Egyptiens » eut trouvé le moyen de réduire un ſi bel art en » abrégé «.

Winckelmann a cru que ces compartimens dont nous venons de parler, cette ſorte de peinture égyptienne, ornée de figures, & compoſée d'idées les plus bizarres, étoit ce que Pétrone appelle *l'abrégé de l'art.* » Il lui » a ſans doute donné ce nom, dit-il, parce que ce » genre étoit une imitation des Egyptiens qui déco- » roient leurs édifices de pareils ornemens. La haute » Egypte offre encore aujourd'hui des palais & des » temples qui repoſent ſur des colonnes d'une grandeur » énorme. Les colonnes, ainſi que les murailles & » les plafonds de ces édifices ſont entièrement in- » cruſtés d'hiéroglyphes, & couverts enſuite de couches » de peinture. C'eſt à ce fracas de ſignes & d'images » que Pétrone compare les ornemens remplis d'une » multitude de petites figures inſipides, qui étoient » alors le principal objet de la peinture. On aura » donné le nom de *compendiaria* à ce genre, à cauſe » de la multiplicité & de la diverſité des choſes en- » taſſées dans un eſpace reſſerré & reduites en *abregé* «.

Mais la *multiplicité* n'exclud-elle pas l'idée *d'abrégé?* N'eſt-ce pas une interprétation un peu forcée que d'expliquer une grande diverſité de choſes entaſſées par le mot *abrégé?* Ne ſeroit-il pas plus vrai de dire qu'un abréviateur élague, retranche, & n'entaſſe pas?

D'ailleurs un paſſage où Pline ſe ſert de la même

expreſſion que Pétrone, nous fait bien voir qu'elle n'indique pas des moyens de compoſition, mais d'exécution. Il nous repreſente Nicomaque comme un peintre d'une exécution rapide; *nec fuit alius in ea arte velocior*; il ajoute que Philoxene, ſon diſciple, imita la promptitude de ſon maître & qu'il imagina des moyens *abrégés* de peindre, qui dans la ſuite ont été rendus encore plus expeditifs; *breviores etiamnum quaſdam picturæ vias & compendiarias invenit.* (Plin. hiſt. nat. l. 35. c. 10.) On voit que Philoxene deſſine encore plus expéditif que ſon maître, en peignant cependant le même genre, c'eſt-à dire, celui que nous appellons hiſtoire, & qu'il ne peut s'agir ici de l'invention des *grotteſques*. Il ne s'en agit donc pas non plus dans le paſſage de Pétrone, qui emploie les mêmes termes que Pline.

Ce qui eſt ſingulier, c'eſt que Winckelmann, qui s'eſt égaré lui-même, & qui, par la confiance qu'il mérite quand il parle des arts antiques, a entraîné dans l'erreur un très-ſavant éditeur de Pline, avoit trouvé la véritable interprétation du paſſage de Pétrone, & l'avoit ſolidement établie dans ſa première édition de l'*hiſtoire de l'art*.

» L'examen d'un bas-relief de la villa Albani, dit » M. Falconet, eſt pour Winckelmann un coup de lu- » mière qui le conduit rapidement à développer un ſens » que, juſqu'à lui, perſonne encore n'avoit apperçu. » Il voit, dans les ouvrages égyptiens, un ſtyle petit, » reſſerré, plat, & qui devoit être d'une exécution » abrégée, parce qu'il étoit produit ſans étude & par » la ſeule routine; dans le nud, les parties d'expreſſion » rondes & d'un deſſin à peine indiqué; les os, les

» muſcles, les veines foiblement exprimés ou totale-
» ment oubliés : puis ailleurs, il obſerve que, ſous
» le règne de Ptolémée Phyſcon, preſque tous les
» artiſtes ſe retirèrent d'Egypte & ſe réfugièrent dans
» la Grèce : ce fut alors que le ſtyle égyptien cor-
» rompit l'art en Grèce & en Italie, ce qui devint
» plus ou moins général. Voilà ce qui acheve d'ex-
» pliquer le paſſage difficile de Pétrone & de juſtifier ſa
» plainte. Cependant Winkelmann a jugé à propos de
» changer d'avis dans la ſuite. . . . Mais il donne
» encore un coup d'œil de complaiſance ſur ſon an-
» cienne interprétation. *Il a pu arriver*, dit-il, *que*
» *les artiſtes de ces temps s'efforcèrent d'imiter l'ancien*
» *ſtyle, dont les contours peu ondoyans s'approchent de*
» *la manière égyptienne. C'étoit ma première conjecture*
» *que j'appliquois à l'art en général*«.

Cette conjecture mérite ſeule d'être adoptée. Lui-même nous apprend que les artiſtes de l'Egypte étoient roides dans les contours & dans les attitudes; qu'ils connoiſſoient à peine de l'anatomie ce qu'on pourroit en démontrer ſur la nature vivante; que leur art de drapper ſe bornoit à indiquer de petits plis paralleles; qu'ils négligeoient de rendre les affections de l'ame; qu'ils travailloient de pratique, parce que les loix ayant reglé les formes, les proportions & tous les procédés de l'art, rendoient inutile l'étude de la nature : il nous apprend que les artiſtes égyptiens-grecs d'Alexandrie conſervèrent en grande partie cette maniere : quand, ſous le règne de Ptolémée Phyſcon, ils ſe réfugièrent dans la Grèce, on peut croire qu'ils y trouvèrent des imitateurs, & pluſieurs monumens, faits en Grèce & en Italie, dans la manière des Egyptiens,

tiens, prouvent qu'ils en eurent en effet. La mode vint auſſi, comme il eſt également prouvé par des monumens, d'imiter les ouvrages faits en Grèce dans l'enfance de l'art, & qui avoient un grand rapport avec ceux de l'Egypte, & ces pratiques *abrégées* qui ſuppoſoient peu de recherches & peu d'études, amenèrent la décadence de l'art. Tous ces faits expliquent le paſſage de Pétrone, lui ôtent ſon obſcurité, & confirment que ces expreſſions, *compendiaria artis*, *compendiarias vias picturæ* ne doivent pas s'entendre des *groteſques*. (*Article de M.* LEVESQUE.)

GROUPPE (ſubſt. maſc.) ſignifie en peinture l'aſſemblage de pluſieurs objets, qui ſont tellement rapprochés ou unis, que l'œil les embraſſe à-la-fois. Les avantages qui réſultent de cette union dans les ouvrages de peinture tiennent, à ce que je crois, d'une part, au principe de l'unité, qui dans tous les arts eſt la ſource des vraies beautés; d'une autre, ils ont rapport à l'*harmonie*, qui eſt la correſpondance & la convenance générale des parties d'un tout, comme on le verra au mot HARMONIE.

Développons la premiere de ces idées. Si nos yeux n'étoient pas aſſervis à la néceſſité de raſſembler leurs rayons viſuels à-peu-près dans un même point pour appercevoir nettement un objet; ſi au contraire, indépendans l'un de l'autre, ils pouvoient s'occuper également de pluſieurs objets ſéparés les uns des autres; ſi leurs perceptions rapportées au terme qui fait la liaiſon de notre partie intellectuelle avec nos reſſorts matériels, pouvoient ſans ſe nuire, exciter à la fois différentes idées; vraiſemblablement le principe d'u-

nité ſeroit ſujet à conteſtation ou n'exiſteroit pas, & l'uſage de groupper ſeroit moins autoriſé. Mais la néceſſité où nous ſommes de n'appercevoir, de ne ſentir, de ne penſer qu'un ſeul objet à la fois, nous oblige d'établir ce principe d'unité auquel nous ſommes aſtreints; & c'eſt pour s'y conformer que l'artiſte qui traite un ſujet, raſſemble le plus qu'il lui eſt poſſible, les objets dont il ſouhaite que le ſpectateur s'occupe & jouiſſe. L'uſage de former des *grouppes* eſt donc pris dans la nature, quoiqu'il ſe rencontre peut-être rarement que, dans l'action réelle que le peintre choiſit pour ſujet de ſon tableau, les objets aient été raſſemblés & unis préciſément comme il a intérêt de les unir & de les raſſembler. Mais en juſtifiant aux artiſtes une forme de compoſition dont la plupart ne ſe ſont peut-être pas rendu un compte bien exact, je leur obſerverai que l'on a abuſé, & que l'on abuſe encore de l'uſage où l'on eſt de *groupper*, & que les conventions auxquelles on ſemble avoir ſoumis cette partie de la compoſition, peuvent entraîner une école entière à des défauts eſſentiels.

C'eſt principalement dans le genre héroïque de la peinture qu'il eſt eſſentiel d'approfondir de quelle conſidération l'uſage de *groupper* doit être pour les artiſtes. Dans un tableau d'hiſtoire, le but principal du peintre eſt de fixer les yeux du ſpectateur ſur l'objet le plus intéreſſant de la ſcène. Deux moyens principaux s'offrent pour cela; l'*effet* & *l'expreſſion* : il eſt maître de l'un, il n'a aucun droit ſur l'autre.

L'*expreſſion* eſt indépendante de l'artiſte, puiſque la nature, d'une juſteſſe invariable dans ſes mouvemens, ne laiſſe rien au choix du peintre, & qu'il s'égare dès qu'il la perd de vue.

L'effet eſt ſubordonné à l'artiſte, parce que cette partie, qui dépend de pluſieurs ſuppoſitions arbitraires, lui permet de diſpoſer le lieu de la ſcène, les objets qui le conſtituent & la lumière, de la manière la plus favorable à ſon projet. C'eſt en conſéquence de cette liberté, qu'il forme des eſpeces de diviſions dans ſon ſujet, & que celle de ces diviſions qui doit renfermer ſon objet principal eſt le but le plus intéreſſant de ſes réflexions & de ſon travail.

En conſéquence, il dirige vers ce point ſa lumière la plus brillante ; ſi l'objet principal eſt ſeul & iſolé, cette lumière pourra s'y diſtinguer par quelques touches éclatantes, mais elle n'attirera pas l'œil par ſa maſſe ; il faut donc, s'il eſt poſſible, reproduire cette lumière, l'étendre autour de l'objet principal, enfin former un *grouppe* de lumières qui ſe lient, qui s'uniſſent, & dont la maſſe étendue frappe l'œil du ſpectateur & le retienne.

Cette ſorte de *grouppe* qui tient à la partie de l'harmonie, eſt celle qui riſque le moins de s'éloigner de la nature ; elle eſt d'une reſſource infinie pour ceux qui ſavent l'employer ; c'eſt une ſorte de magie d'autant plus puiſſante, que ſes preſtiges ſont cachés ſous les apparences les plus naturelles ; c'eſt enfin, j'oſe le dire, un des moyens les plus efficaces que puiſſe employer l'art de la peinture.

La ſeconde eſpèce de *grouppe* eſt celle qui conſiſte dans l'aſſemblage de pluſieurs figures, dont l'union eſt l'effet d'une compoſition réfléchie ; la nature offre des exemples de ces aſſemblages, mais ils ne ſont pas toujours aſſez heureux pour que l'artiſte les adopte tels que le haſard les raſſemble : il ſe croit autoriſé, s'il

les copie, à y faire quelques changemens dont il eſpère plus de grace dans la forme générale du *grouppe;* il lui arrive alors de conſidérer un *grouppe* de pluſieurs figures, comme un ſeul corps dont il veut que les différentes parties contraſtent, dans lequel il évite avec ſoin (heureux ſi ce n'eſt point avec affectation) la moindre conformité de poſition dans les membres; où il cherche enfin, à quelque prix que ce ſoit, une forme pyramidale, qu'il croit, ſur la foi du préjugé, faite pour plaire préférablement à d'autres.

Il eſt aiſé de ſentir combien cette eſpèce de méchaniſme s'éloigne de la nature; il eſt aiſé de voir quelle porte on ouvre par-là au préjugé, à la mode, & à ces eſpèces d'imitations de manière qui circulant d'attelier en attelier, attaquent l'art dans ſes principes, & parviendroient à l'aſſervir, ſi le génie par ſon indépendance, ne rompoit ces indignes chaînes.

Je ne prétends pas cependant qu'on doive ſe refuſer à *grouppcr* les figures principales d'un ſujet, lorſque ce ſujet le comporte. Je ne dis pas même qu'en grouppant pluſieurs figures, on ne doive éviter certaines rencontres déſagréables ou trop uniformes; mais qu'il y a loin d'un choix ſage & réſervé que j'approuve, d'un art modéré qui ſe cache ſi bien qu'on le prend pour la nature même, à des oppoſitions recherchées & à des contraſtes affectés, par le moyen deſquels les figures d'un *grouppe* reſſemblent à une troupe de danſeurs, dont les pas, les attitudes, les mouvemens ſont combinés & écrits!

Quelques auteurs ont établi des regles ſur la quantité de *grouppes* qu'on doit admettre dans la compoſition; je n'engagerai jamais les artiſtes à adopter ni à former de tels ſyſtêmes. (*Article de M.* WATELET.)

PRINCIPES *classiques des* GROUPPES. La véritable doctrine des *grouppes* résulte de l'observation de la *nature*, des loix du *clair-obscur*, de l'*unité d'intérêt* qui doit régner dans une composition.

On observe dans la *nature*, comme le remarque Félibien d'après Léonard de Vinci, que si plusieurs personnes se trouvent ensemble, elles s'attroupent séparément selon la conformité des âges, des conditions, & des inclinations naturelles qu'elles ont les unes pour les autres : ainsi une grande compagnie se divise en plusieurs autres, & ce sont ces divisions que les peintres appellent *grouppes*. Si, dans l'assemblée, il survient un événement considérable, les *grouppes* se forment suivant les affections des différentes personnes qui la composent, & suivant l'intérêt plus puissant ou plus modéré qu'elles prennent à cette événement. Alors la nature forme elle-même un tableau, & ce tableau observé, par l'artiste, est transporté dans l'ouvrage de l'art.

Les loix du *clair-obscur* prescrivent de grandes masses d'ombre & de lumière ; mais ces masses ne se peuvent établir, si les objets ne sont pas rassemblés eux-mêmes par masses qu'on appelle *grouppes*. On peut ici revenir à la comparaison si familiere aux peintres, de la grappe de raisins, & des raisins dispersés. *Voyez* l'article GRAPPE DE RAISINS.

Enfin l'*unité d'intérêt* exige que les personnages d'un tableau prennent part à l'action & par conséquent qu'ils ne soient pas dispersés. Elle exige que l'action soit rassemblée tout entière sous l'œil du spectateur, & qu'il ne soit pas obligé de chercher l'un après l'autre les personnages qui s'y intéressent.

Tout le monde connoît des tableaux de payſages

où ſont repréſentées des figures diſperſées, qui n'ont entre elles aucune liaiſon : elles n'inſpirent aux ſpectateurs d'autre intérêt que celui qu'ils prennent à une fidelle imitation de la nature.

Il n'eſt cependant pas eſſentiel que tous les perſonnages d'un tableau ſoient grouppés : ſouvent la nature déſavoueroit cette affectation. Un perſonnage peut-être lié à l'action par l'intérêt qu'il y prend, & ſera quelquefois expreſſif préciſément parce qu'il eſt iſolé. *Voyez* l'article COMPOSITION.

La nature & les chefs-d'œuvre des grands maîtres, habiles dans l'art d'exprimer, donneront aux jeunes artiſtes des leçons bien préférables à tout ce que leur preſcriroient les principes d'école. Il ne faut pas cependant dédaigner de connoître même les détails de ces principes; ils doivent ſur-tout être placés dans l'Encyclopédie, parce que ſon objet eſt de former pour l'avenir un monument de l'état des connoiſſances & de celui des opinions, dans le temps où elle a été écrite.

C'eſt Mengs qui va parler; mais s'il donne des loix, il ne les regardoit pas comme abſolument obligatoires dans tous les cas, puiſqu'il n'a pas cru lui-même les devoir conſtamment obſerver.

» Un *grouppe*, dit-il, conſiſte dans l'union de » pluſieurs figures qui toutes doivent ſe lier entr'elles. » Il faut toujours les compoſer d'un nombre impair, » comme trois, cinq, ſept &c. De tous les nom- » bres pairs, les moins déſagréables ſont ceux qui » ſont formés de deux nombres impairs; mais il ne » peut jamais réſulter de grace de ceux de deux » nombres pairs.

» Chaque *grouppe* doit former une pyramide, &

» il faut en même-temps que ſon relief ait, autant » qu'il eſt poſſible, une forme ronde. Les principales » maſſes doivent ſe trouver au milieu du *grouppe*, en » cherchant toujours à mettre les moindres parties » ſur les bords ou extrémités, afin de donner plus de grace & de légèreté au *grouppe*.

» On doit avoir ſoin auſſi de donner au *grouppe* » une profondeur proportionnée à la place qu'il occupe; » c'eſt-à-dire, de ne point mettre les figures à la » file, afin qu'il en réſulte de la grace par la variété » dans la grandeur des formes, & par la diverſité » qu'y répandent les accidens de lumière.

» Il faut pareillement obſerver que jamais pluſieurs » extrémités ne forment enſemble une ligne droite, » ſoit horizontale, ſoit perpendiculaire, ſoit oblique; » qu'aucune tête ne ſe rencontre horizontalement ou » perpendiculairement avec une autre tête; qu'aucune » extrêmité, ſoit tête, main ou pied, ne puiſſe for- » mer une figure régulière, comme un triangle, un » quarré &c; que jamais il n'y ait une égale diſtance » entre deux membres, ni que les deux bras où les » deux jambes d'une figure ne ſe trouvent dans le même » raccourci; enfin qu'il n'y ait aucune répétition dans » la diſpoſition des membres. Si, par exemple, on » fait voir la partie du deſſus de la main droite, il » faut montrer la paume de la main gauche.

» On doit auſſi chercher à faire paroître les plus » belles parties du corps qui, en général, ſont toutes « les jointures, le col, les épaules, les coudes, les » poignets, les hanches, les genoux, le dos, la » poitrine. Ces parties ſont belles par deux raiſons; la première parce que c'eſt dans les extrémités qu'on peut mettre le plus d'expreſſion, & de ſavoir; &

» la ſeconde, à cauſe que le dos & la poitrine étant » les plus grandes parties du corps de l'homme, ſont » auſſi les plus propres à unir, dans le même *grouppe*, » une grande maſſe d'une même couleur agréable, » comme l'eſt celle de la chair.

» Le corps de la femme eſt agréable ſur tous ſes » différens aſpects : il faut remarquer cependant qu'en » dérobant avec intelligence quelques parties aux yeux, » on en augmente la beauté & la grace. Il eſt certain » qu'un ſein qui n'eſt pas tout-à-fait nud paroît infi- » niment plus beau : il en eſt de même d'autres » parties qui gagnent à être à moitié voilées.

» Lorſqu'il eſt néceſſaire de mettre enſemble pluſieurs » *grouppes* ou figures, on obſervera les mêmes règles » que j'ai indiquées pour les *grouppes*, en conſeillant » de les compoſer d'un nombre impair de figures ; » c'eſt-à-dire, qu'on tâchera d'employer un nombre » impair de *grouppes*. Mais dans le cas cependant, » où la grandeur du tableau ne pourra permettre ce » nombre de *grouppes* ou pyramides, on pourra faire » alors un ſeul *grouppe* entier, & deux *demi-group-* » *pes* ſur les deux côtés, en cherchant toujours à » obſerver la loi preſcrite pour la profondeur des » *grouppes* & le nombre de figures dont ils doivent » être compoſés. La figure principale doit toujours ſe » trouver placée dans le milieu, & lorſqu'il y a plu- » ſieurs figures principales, il faut alors tâcher de les » mettre toutes vers le milieu, toujours ſur le ſecond » plan & jamais ſur le premier, afin qu'elles y pa- » roiſſent comme entourées des autres objets «. (*Article de M.* LEVESQUE.)

Fin du Tome ſecond.

90564936O